Liviu Petrescu

POETICA POSTMODERNISMULUI

Editor: **Călin Vlasie** Consilier editorial: **Gheorghe Crăciun**
Culegere şi paginare computerizată: **Ligia Dumitrescu** Corectura: **Cornelia Constantinescu**
Revizie: **autorul**
Coperta: **Viorel Mihart**
Desen: **Augustin Luciei**
Sugestie grafică copertă: **Călin Vlasie**
Apărut: **1998**
Tiparul executat la tipografia editurii *PARALELA 45*
;.': . -.'-'..

Piteşti, str. Fraţii Goleşti 29, cod 0300
tel / fax: 048 / 64.58.46
I.S.B.N.: 973 - 9291 - 82 - 1

POETICA POSTMODERNISMULUI

Ediţia a Ii-a

Seria DESCHIDERI

ARGUMENT

SUMAR

Despre o dezbatere sistematică - şi, nu o dată, aprinsă - în jurul fenomenului postmodern nu poate fi vorba decât începând cu anii '70; se înregistrează, acum, primele încercări notabile de definire a conceptului, au loc cele dintâi luări de poziţie importante, fie în favoarea, fie împotriva noii orientări în cultură. Astfel, Irving Howe[1] şi Harry Leviri descifrează în postmodernism semnele unui declin al raţionalismului luminist, ceea ce ar constitui un fenomen de decadenţă culturală. în schimb, pentru Susan Sontag[3], Leslie Fiedler[4] sau Ihab Hassan', postmodernismul marchează, dimpotrivă, un proces de evoluţie; astfel, Susan Sontag saluta cu satisfacţie apariţia unei "noi sensibilităţi", refractară la "nevoia raţionalistă pentru conţinut, sens şi ordine"[6]. La rândul său, Leslie Fiedler descria fenomenul postmodern ca pe o "post-cultură", al cărei merit esenţial l-ar reprezenta abandonarea unor valori tradiţionale ("protestantismul, victorianismul, raţionalismul şi umanismul"), precum şi abolirea distincţiei dintre "arta înaltă " şi "cultura de masă". în vreme ce Ihab Hassan indică "trei moduri de înnoire artistică", specifice ultimei sute de ani; acestea ar fi "avangarda, modernismul şi postmodernismul". In ceea ce priveşte cultura postmodernă, Ihab Hassan o vede dezvoltându-se, în linii generale, pe trei coordonate: "antiformalismul, spiritul anarhic şi decreativ" . Semnalul pentru marea dispută în jurul problemei postmodernismului fusese, astfel, dat.

întreaga discuţie are însă o protoistorie neaşteptat de încărcată, ce merită a fi cunoscută. Termenul de "postmodern" a fost fabricat, după câte se pare, de pictorul englez John Watkins Chapman, care, în jurul anului 1870, foloseşte sintagma "pictură postmodernă", pentru a denumi fenomenul plastic european subsecvent picturii impresioniste franceze. Termenul reapare, patruzeci de ani mai târziu, într-o lucrare din 1917 a lui Rudolf Pannwitz, Die Krisis cler ***europäischen*** *Kultur; "postmodernismul" este chemat aici să desemneze "nihilismul şi colapsul valorilor în cultura europeană"[8].*

Ulterior, de-a lungul perioadei interbelice şi în anii celui de al doilea război mondial, prezenţa acestui termen poate fi semnalată şi în lucrarea lui Federico de Onis, Antologia de la poesia espanola e ***hispattoamericana*** *(1882-1932), apărută la Madrid, în anul 1934, precum şi în antologia lui Dudley Fitts, din 1942, Antology of Contemporary* ***Latin-American*** *Poetry. n ambele cazuri, postmodernismul indica "o reacţie minoră faţă de modernism, latentă deja în acesta"[9].*

După cel de al doilea război mondial, cariera termenului devine cu adevărat spectaculoasă, postmodernismul transformându-se treptat într-o obsesie culturală majoră; termenul îşi dobândeşte propriu-zis celebritatea în anul 1947, când el este folosit de D.C.Somervell, într-un rezumat de un singur volum al faimosului tratat în şase volume al **lui** *Arnold Toynbee,* ***A Study of History.*** *Ulterior, termenul va fi adoptat de Toynbee însuşi, în tomurile VIII şi IXale tratatului său. Atât la D.C.Somervell, cât şi la Arnold Toynbee, postmodernismul ar desemna cel de al patrulea stadiu al istoriei occidentale, după Evul întunecat (675-1075), Evul Mediu (1075-1475) şi era modernă (1475-1875). Caracteristica principală a perioadei postmoderne ar constitui-o, după părerea lui Arnold Toynbee, "colapsul raţionalismului şi a ethosului Luminilor"[l] ".*

în cursul anilor '50, postmodernismul constituie deja o noţiune culturală fundamentală în câteva lucrări - aparţinând unor discipline dintre cele mai diverse - publicate în Statele Unite. Astfel, în 1957, într-o lucrare scrisă în colaborare cu David White (Mass ***Culture),*** *istoricul culturii Bernard Rosenberg vorbeşte despre unele schimbări capitale ce au loc în ^societatea şi cultura contemporană, evidenţiind, mai presus de orice, instaurarea unei* ***"universal mass culture".*** *In acelaşi an, 1957, economistul Peter Drucker publică o lucrare,* ***The Landmarks*** *of* ***Tomorrow,*** *în care se referă la trecerea la o societate postindustrială, pentru care definitorie ar fi devierea de la viziunea carteziană asupra lumii. în sfârşit, într-o lucrare a sa din 1959* ***(The Sociologicul Imagination),*** *C. Wright Mills conferă tradiţiilor raţionalismului aceeaşi valoare negativă, dintr-o perspectivă a evoluţiei societăţii contemporane, interesată mai mult în afirmarea, dimpotrivă, a valorilor libertăţii.*

Preistoria termenului de "postmodernism" se prelungeşte şi de-a lungul anilor '60, când se cuvin semnalate îndeosebi două lucrări; este vorba, întâi de toate, de studiul din 1961 al lui Huston Smith, ***The Revolution in Western Tliought,*** *unde este descrisă "trecerea de la o viziune modernă, pentru care realitatea este organizată în conformitate cu anumite legi pe care mintea umană le poate pătrunde, la o viziune postmodernă, pentru care realitatea este lipsită de ordine şi în ultima analiză incognoscibilă " . Şi este vorba, în fine, de lucrarea istoricului britanic Geoffrey Barraclough,* ***An Introduction to Contemporary History,*** *publicată în anul 1964; ca şi pentru cercetătorul american Bernard Rosenberg, pentru Geoffrey Barraclough cultura postmodernă*

înseamnă în esenţă trecerea de la o cultură elitistă, la o cultură "de masă ".
începând cu anii '70, discuţia în jurul fenomenului postmodern va depăşi însă faza aceasta a unor menţiuni mai degrabă întâmplătoare, îndreptăţindu-ne să vorbim despre constituirea unei adevărate teorii a postmodernismului; merite considerabile în această direcţie revin unor personalităţi de primă mărime ale culturii contemporane: Roland Barthes, Mic hei Foucault, Gilles Deleuze şi Fe'lix Guattari, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Jean-Francois Lyotard, Ihab Hassan, Fredric Jameson etc.
Unul din postulatele esenţiale, de la care cei mai mulţi dintre teoreticienii postmodernismului înţeleg să plece, şi de care vom încerca să ţinem, la rândul nostru, seama, în cadrul studiului de faţă, priveşte definirea modernismului ori a postmodernismului nu ca şi categorii specifice pentru anumite discursuri culturale particulare (arhitecturii sau literaturii, picturii sau artei fotografice etc), ci ca şi categorii **epistemice** (ce determină, aşadar, toate discursurile existente). în concepţia lui Michel Foucault, după cum se ştie, categoriile epistemice nu ţin de "structurile de suprafaţă" ale istoriei, ci de un "substrat" epistemic de profunzime, de "o reţea prediscursivă de coerenţe şi de reguli ce constituie nivelul cel mai profund al cunoaşterii '"[m].
Pe măsură însă ce analiza noastră prindea contur şi consistenţă, a trebuit să admitem că, unitară, paradigma modernismului nu prezintă totuşi un caracter omogen, că, altfel spus, ea suportă anumite rupturi şi mutaţii, de-a lungul unei istorii de numai câteva secole. Ne-am **simţit** de aceea îndreptăţiţi să punem în evidenţă o primă sub-paradigmă, pe care am numit-o a "primului modernism " (şi prin care am avut în vedere, în esenţă, romanul "ştiinţific" şi, în general, "realismul" din sec. alXlX-lea), căreia i-arfi luat locul o alta, ce se diferenţiază sensibil de cea dintâi (dar cu care împarte, de altminteri, unele note comune), a "marelui modernism" ("the high modernism ", cum este el denumit în critica anglo-saxonă).
în ceea ce priveşte postmodernismul, trebuie să semnalăm faptul că, sub anumite aspecte, el ne-a apărut ca o încoronare a unor evoluţii ce au fost declanşate practic în perioada modernismului, mai precis în cadrul celui de al doilea modernism; acesta este, de pildă, cazul teoriei intranzitivităţii limbajului, dar şi al deconstruirii subiectivităţii auctoriale, ambele atitudini beneficiind de o masivă prefigurare din partea unor scriitori modernişti. Dar, chiar şi atunci când ne-am oprit asupra unor asemenea fenomene de continuitate, pentru noi a fost cât se poate de evident faptul că avem de-a face cu două episteme distincte, întrucât, în cazul modernismului târziu, va funcţiona întotdeauna modelul epistemic al totalităţii, în vreme ce, în cazul postmodernismului, îşi va spune cuvântul un model al pluralităţii. Ne alăturăm, aşadar, acelor analişti care consideră că "postmodernismul, aşa cum este el îndeobşte înţeles, implică o ruptură radicală, atât faţă de o cultură şi estetică dominantă, cât şi faţă de un moment mai degrabă diferit al organizării socio-economice, prin opoziţie cu care pot fi măsurate înnoirile sale structurale: este vorba de un nou moment economic şi social (ori chiar
sistem), care a primit denumirile cele mai diverse: societate a mediilor de informare (...). sau 'societatepost-industrială' '"[m].
Schema tipologică pe care o propunem în studiul de faţă reproduce, în linii generale, schema cu care operează şi Fredric Jameson, în lucrarea sa -fundamentală - **Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism** (1991); criticul american pune în legătură aceste stadii culturale succesive cu cele trei faze pe care le parcurge, în lunga sa evoluţie, sistemul capitalist. Primul modernism este considerat, de fapt, de către Fredric Jameson, un "moment al realismului", în virtutea supremaţiei pe care o deţine, în cadrul său, teoria reprezentării realităţii; în plan economic, acestei perioade i-ar corespunde "capitalismul de piaţă", aşa cum a fost el descris şi analizat de Marx, în câteva lucrări devenite clasice.
Cel de al doilea modernism - numit de Fredric Jameson, pur şi simplu, **"the moment of modernism"** - ar aduce cu sine, în esenţă, o anumită erodare a teoriei mimetice; realitatea obiectivă nu este încă abolită pe de-a-ntregul, ea "continuă să întreţină o palidă existenţă la orizont", dar distanţa ce se creează între referentul extern, pe de o parte, şi semnul lingvistic, pe de alta, "conferă acestuia din urmă un statut de semiautonomie"[14].
Sub raport economic, momentul modernismului înalt ar marca - apreciază Fredric Jameson - trecerea de la "capitalismul de piaţă", la ceea ce Lenin avea să numească noul stadiu (al "monopolismului" sau al "imperialismului") de dezvoltare a sistemului capitalist.
In sfârşit, apariţia postmodernismului înseamnă, este de părere Fredric Jameson, o abolire totală a referinţei şi instaurarea unei ere a semnului pur: "suntem lăsaţi la voia unui pur şi liber joc al semnificanţilor, pe care noi îl denumim postmodernism"[th]. Acest ultim moment ar trebui legat, crede criticul american, de emergenţa celui de al treilea stadiu de dezvoltare a capitalismului, un stadiu pe care nici Marx şi nici Lenin nu l-au întrezărit, dar de care se ocupă pe larg, şi în chip deosebit de convingător, Ernest Mandell, în lucrarea sa din 1978, **Late Capitalism,** definindu-l ca un stadiu al " capitalismului planetar" .
în ceea ce ne priveşte, vom reţine această schemă ternară de tipologie a culturii noi, dar vom prefera să o punem în relaţie, nu cu teoria, de sorginte marxistă, a evoluţiei societăţii capitaliste, ci, mai degrabă, cu teoria lui Alvin Toffler despre civilizaţia celui de al doilea şi al treilea "val".
Să adăugăm, în sfârşit, şi o altă precizare de ordin general, referitoare la o tipologie istorică a discursului cunoaşterii; problema îşi are însemnătatea sa, întrucât paradigma modernităţii, ca şi aceea a postmodernităţii, de altminteri, încorporează în chip inevitabil un model specific al cunoaşterii. Era modernă va manifesta, după

*cum ne vom strădui să arătăm, o preferință accentuată pentru un model **științific** al cunoașterii,*
8
*deşi în faza sa târzie, vom asista la căutarea înfrigurată a unui model alternativ, prezentând mari similarități cu modelul **mitic.** Pentru, a fixa trăsăturile acestui model istoric al cunoaşterii, analiza cea mai utilă pare să fie cea întreprinsă de Jean-Frangois Lyotard, în faimosul său **Rapport sur le savoir,** din 1979. în comentariul amintit, filosoful nu zăboveşte, fireşte, asupra diverselor ştiinţe particulare, care nu au perspectiva necesară pentru a-şi explicita codul: "mai presus de orice, ele se arată incapabile de a se legitima singure "' . Trebuia, în consecinţă, depistat şi studiat meta-discursul legitimator, a cărui funcţie constă tocmai în a defini criteriile şi convenţiile de care e nevoie să se ţină seama, în cadrul variatelor practici ale cunoaşterii. Analiza strânsă a meta-discursului legitimator ce s-a cristalizat pe parcursul perioadei moderne îl conduce însă pe J.-Fr. Lyotard la descoperirea, paradoxală, că acesta îmbracă mai degrabă forma unei naraţiuni, formă pe care am fi fost înclinaţi să o credem specifică unei ere "pre-ştiinţifice ": "Cunoaşterea ştiinţifică nu poate să ştie sau să facă ştiut faptul că are dreptate, fără a recurge la cealaltă formă de cunoaştere, narativă"[18]. Mărginindu-şi investigaţiile la meta-discursul legitimator din perimetrul cultural al societăţii de tip industrial, J.-Fr. Lyotard identifică două, de fapt, asemenea "meta-naraţiuni".*
Cea dintâi este construită pe un scenariu al cărui erou este umanitatea, înfăţişată în eforturile ei de a se smulge din întunericul ignoranţei, al obscurantismului, în care fusese ţinută veacuri la rând de către "preoţi şi tirani", şi de a-şi exercita în deplină libertate dreptul de a cunoaşte: "Dreptul la ştiinţă trebuie recucerit"[19].
*In ceea ce priveşte cea de a doua meta-naraţiune legitimatoare a perioadei moderne, ea este pusă în legătură, de J.-Fr. Lyotard, pe de o parte, cu raportul lui Wilhelm von Humboldt asupra principiilor de organizare a învăţământului superior german (raport prilejuit de fondarea - între 1807 şi 1810 - a Universităţii din Berlin), iar, pe de altă parte, cu publicarea marii **Enciclopedii** hegeliene **a ştiinţelor filosofice** (ce a avut loc între 1817 şi 1827). Conform noului scenariu, ştiinţele particulare trebuiau integrate în ţesătura unui vast ansamblu, într-o totalitate organică: "Filosofia trebuia să restaureze unitatea învăţării, ce fusese risipită în felurite ştiinţe de sine stătătoare, prin laboratoare sau în cadrul învăţământului pre-universitar; ceea ce nu se putea înfăptui decât cu ajutorul unui joc de limbaj care să lege laolaltă ştiinţele disparate în felul unor momente din devenirea spiritului, cu alte cuvinte, care să le lege într-o naraţiune raţională, sau mai degrabă într-o meta-naraţiune "[20].*
Din punctul nostru de vedere, aceste două meta-naraţiuni legitimatoare, aceste două modele ale cunoaşterii nu sunt, ' totuşi, concomitente, cum lasă J.-Fr. Lyotard să se înţeleagă; în cadrul cercetării de
9
faţă, ele vor fi privite ca modele succesive. Mai mult, chiar: în funcţie de ele şi de ordinea lor de apariţie, vom putea proceda la o periodizare clară şi convingătoare a discursului modernist al cunoaşterii. Sub acest raport, in concepţia rtoastră, cea dintâi meta-naraţiune, cel dintâi model al cunoaşterii (emanciparea prin ştiinţă a umanităţii) îşi exercită supremaţia, în esenţă, asupra stadiului pe care l-am numit al primului modernism, în vreme ce cea de a doua meta-naraţiune, purtătoare a unui model diferit al cunoaşterii (axat pe ideea de totalitate) supradetermină stadiul în legătură cu care am folosit termenul de "modernism înalt" (ori, după exemplul lui John Barth, pe acela de "modernism târziu "[21]J.
Se cuvine, de aceea, cercetat mai îndeaproape şi urmărit în toate implicaţiile posibile, fiecare din aceste două modele ale cunoaşterii.
In ceea ce priveşte meta-naraţiunea despre emanciparea umanităţii prin ştiinţă, rădăcinile ei trebuie neapărat căutate în Luminism . Investigând însă povestea în straturile ei mai adânci, vom ajunge să identificăm arhi-povestea de la care ea a pornit, arhetipul mitic ce a modelat-o. Scenariul ei secret este, astfel, acela al omului primordial, al biblicului Adam - ca erou al cunoaşterii. Această lectură în cheie arhetipală a marii meta-naraţiuni are darul de a pune în evidenţă cu claritate sporită sistemul de funcţii prin care este definit actantul principal; ceea ce se cere reţinut aici în primă instanţă, în legătură mai ales cu imaginea simbolică a "muşcăturii" din mărul cunoaşterii, este legitimarea unei cunoaşteri care se înfăptuieşte esenţialmente pe calea simţurilor, a unui principiu al experienţei. Modelul gnoseologic pe care îl preconizează această naraţiune este aşadar în mai mică măsură unul al cunoaşterii raţionale (care se sprijină, în punctul ei de plecare, pe "ideile înnăscute"), şi într-o măsură copleşitoare unul al cunoaşterii eminamente ştiinţifice. însemnătatea şi relevanţa principiului experienţei, al cunoaşterii dobândite prin simţuri, în cadrul demersului cognitiv al perioadei moderne a fost de altminteri semnalată cu toată limpezimea, între alţii şi de Daniel Mornet: "într-un cuvânt, filosofia constă (acum) mai puţin în a raţiona şi mai mult în observarea faptelor şi a înlănţuirii acestora "".
Analiza marii meta-naraţiuni despre "emanciparea umanităţii" - pe care ne-o semnalează J.-Fr. Lyotard - pune în relief trăsăturile principale ale unui model al cunoaşterii definitoriu pentru întreaga subperioadă a modernismului "timpuriu ": cunoaşterea ştiinţifică.
Trecând la analiza celei de a doua meta-naraţiuni legitimatoare, specificate de J.-Fr.Lyotard, se cuvine să subliniem că ea reflectă o reelaborare profundă a modelului cunoaşterii, caracteristică pentru perioada modernismului "târziu". Scenariul celei dea doua meta-naraţiuni îşi găseşte o expresie desăvârşită - după cum am mai arătat - nu atât în raportul lui Wilhelm von Humboldt, cu privire la principiile de organizare a
10

*"nvătământului superior, cât în monumentala **Enciclopedie** hegeliană. Ceea e ne dezvăluie această meta-narațiune - şi ceea ce, din păcate, pare, totuşi, să fi scăpat filosofului francez - este faptul că, în virtutea chiar a caracterului său enciclopedic şi totalizator, în virtutea deci a tendinței de care este ea animată, de integrare a diverselor forme ale discursului ştiințific, marea meta-narațiune sfârşeşte prin a legitima un nou model al cunoaşterii. Trăsătura definitorie a acestui model alternativ o reprezintă tocmai facultatea de a unifica, facultate ce, la limită, reuşeşte să opereze până şi integrarea unor termeni contradictorii. Această particularitate conferă noului model al cunoaşterii o dimensiune a "meta-logicului", spre deosebire de vechiul model, care avea drept principiu intelectul şi care - după Hegel -nu admitea contradicția: "intelectul nu ajunge la rezolvarea contradicției, fiindcă pleacă de la presupoziția că ei, unul şi celălalt, sunt şi rămân absolut independenți unul față de altul"[24]. Noul model al cunoaşterii va avea însă drept principiu "conceptul", care operează, după cum am mai spus, la un nivel al meta-logicului, nivel la care se produce o unificare a contrariilor: "ceea ce pretinde ideea, adică să fie considerate aceste deosebiri care nu sunt deosebite, ci sunt absolut una, ca suprimare a acestei diferențe"'[3]. S-ar putea chiar spune că, după Hegel, funcția **conceptului,** în cadrul noului model al cunoaşterii, este aceea de a înălța gândirea mai presus de tiparele şi categoriile logicii tradiționale, de a-i da drept lege, aşa cum arată şi Lucian Blaga, într-o sugestivă glosă, înfăptuirea unei sinteze "imposibile " a contrariilor: "Ceea ce sub unghi logic pare imposibil, antinomic, paradoxal, se dovedeşte a fi posibil şi sintetic, realizat în concret. Concretul e marele câmp unde îşi găseşte soluția orice paradoxie dialectică (unitatea contrariilor) "[26].*

Iată deci că, din unghiul succesiunii modelelor istorice ale cunoaşterii, marea meta-narațiune enciclopedistă aparține cu totul altei vârste, ulterioare, post-ştiințifice, decât meta-narațiunea despre emanciparea umanității. Suntem îndreptățiți, aşadar, să aducem unele amendări considerațiilor lui J.-Fr.Lyotard în problema modelelor cunoaşterii, a legitimării, şi să distingem - în cadrul fenomenului modernismului - două faze, o perioadă de început ("primul modernism") şi o alta, mai târzie, mai evoluată ("al doilea modernism").Pentru acesta din urmă, hainele modelului ştiințific al cunoaşterii încep să cadă prea strâmt; problema pe care el şi-o pune este aceea de a legitima o cunoaştere de un ordin superior, bazată pe "paralogie".

Nu e mai puțin adevărat că există, totuşi, o anumită legătură de continuitate între modelul ştiințific şi cel paralogic; ambele pot fi privite ca etape în cadrul vastului proces de eroziune pe care îl suportă, în cadrul epistemei moderne, mitul luminist al Rațiunii. Modelul ştiințific - prin

deprecierea "cunoştințelor înnăscute" şi prin accentul pe care îl pune pe observarea fenomenelor naturale - reprezintă o primă lovitură dată tradițiilor raționalismului. Modelul paralogic, promovat de modernismul târziu, nu face decât să ducă cu un pas mai departe această operă de deconstrucție a mitului Rațiunii.

în cazul culturii postmoderne - arată J.-Fr.Lyotard - cunoaşterea umană urmează aceeaşi cale, a îndepărtării de tradițiile luministe ale raționalismului; altfel spus, postmodernismul va duce până la ultimele sale consecințe acest proces - pe care l-a inițiat de fapt modernismul - de deconstrucție a Rațiunii: "ceea ce este izbitor" - arată J.-Fr.Lyotard - "este că întotdeauna se găseşte cineva care să perturbe o ordine a 'rațiunii'. E necesar să se postuleze existența unei puteri care destabilizează capacitatea de explicație şi care se manifestă prin promulgarea unor noi norme ale înțelegerii sau, dacă doriți, prin propunerea de a stabili noi reguli ce circumscriu noile domenii de cercetare pentru limbajul ştiinței"' . Este adevărat, se vor face auzite şi voci - cum este aceea a lui Jiirgen Habermas -care vor urmări mai degrabă să restaureze mitul Rațiunii"; dar acestea vor rămâne simple demersuri lipsite de consecințe notabile.

Ceea ce deosebeşte însă atitudinea anti-raționalistă a modernismului târziu de cea a postmodernismului este faptul că - aşa cum arată J.-Fr.Lyotard - în vreme ce cel dintâi este dirijat şi controlat de o meta-narațiune axată pe principiul totalității, în cazul postmodernismului această meta-narațiune încetează cu desăvârşire să mai funcționeze; de fapt, subliniază J.-Fr.Lyotard, în cazul postmodernismului este refuzată orice formă de meta-narațiune legitimatoare, în aşa fel încât se va instaura un model al cunoaşterii de tip pluralist: "principiul unui metalimbaj universal este înlocuit printr-un principiu al pluralității de sisteme formale şi axiomatice „[29]

*J.-Fr.Lyotard se ocupă, în **Raportul** său din 1979, de mutațiile ce au avut loc, de-a lungul ultimelor două veacuri, exclusiv într-o sferă a cunoaşterii; pentru a oferi o imagine cât mai cuprinzătoare asupra evoluției culturale, am simțit nevoia de a extinde această investigație şi asupra altor domenii discursive, cum este, de pildă, discursul romanului. Am putut constata, astfel, că datele situației diferă întrucâtva, în sensul că, dacă în sfera cunoaşterii, procesul legitimării se înfăptuia cu ajutorul unor texte din categoria narațiunilor, în cazul romanului această funcție este îndeplinită în mod egal, atât de texte din categoria "gramaticilor" discursive, cât şi de narațiunile de gradul doi, de narațiunile cu caracter auto-referențial. Să mai-menționăm faptul că, dacă J.-Fr.Lyotard se credea îndreptățit să vorbească despre cele două mari meta-narațiuni ale cunoaşterii, în ceea ce ne priveşte, noi am preferat să ne referim la cele trei mari paradigme istorice ale*

, ■ *Am stăruit astfel, pe larg, asupra poeticii realiste a romanului, în Wma Lătură cu perioada primului modernism; am trecut, mai apoi la stransa legatur y organicist, specifică modernismului înalt. Şi*

PoeZile axate pe ideea de text, îmbrăţişate cu toata

*J^TsftZ că Poetica postmodernismului constituie, Zrsiune nouă - substanţial refăcută şi amplu actualizata, mai cu iS'**sub raporJ** informaţiei - a lucrării noastre din 1992, **Vârstele "romanului,** apărută la Editura Eminescu.*

COIFUL MINERVEI

I.

1. Cele dintâi semne ale erei moderne încep să apară în cursuf secolului al XVII-lea, în strânsă legătură cu afirmarea tot mai hotărâtă a unei culturi de tip ştiinţific.

Entuziasmul pentru ştiinţă era provocat, **întâi** de toate, de anumite raţiuni de ordin economic; perioada dintre 1650 şi 1750 este considerată îndeobşte ca o perioadă de tranziţie de la civilizaţia de tip agrar (civilizaţia "Primului Val", cum o numeşte Alvin Toffler), la civilizaţia de tip industrial (aparţinând celui de "Al Doilea Val"): "Pentru scopurile acestei cărţi, vom considera că Primul Val a început prin anul 8000 î.e.n. şi că a dominat pământul fără nici un rival până prin anii 1650-1750 e.n. După aceea, Primul Val şi-a pierdut din avânt, pe măsură ce se înteţea AI Doilea Val"[1].

La nivelul structurilor economice, acest moment se caracterizează, în esenţă, prin trecerea de la o producţie destinată consumului (ţăranii producători din societatea de tip agrar consumau relativ puţin şi, în plus, nici nu posedau "mijloace de păstrare a alimentelor un timp mai îndelungat", de unde şi lipsa lor de interes pentru o producţie care să le fi întrecut nevoile[2]), la o producţie orientată în direcţia schimbului, a pieţii (Al Doilea Val "a creat pentru prima oară în istorie o situaţie în care majoritatea covârşitoare a alimentelor, bunurilor şi serviciilor era destinată vânzării, trocului sau schimbului'").

Fenomenul pieţii va avea să influenţeze în mod hotărâtor producţia, în sensul că regula de care aceasta va trebui să asculte de acum înainte nu va mai fi aceea de a satisface nevoile fatalmente limitate ale producătorului, ci de a furniza cât mai multă marfa pe piaţă, în vederea unor câştiguri cât mai substanţiale. în consecinţă, producţia va trebui reorganizată pe baza unui nou principiu: producţia de **masă.** Aceasta o va obliga, între altele, să se intereseze îndeaproape de achiziţionarea unor tehnologii noi, cu performanţe superioare. De unde şi preocuparea tot mai vie pe care o arată societatea de tip industrial pentru încurajarea unor programe ştiinţifice; în era industrială -după cum subliniază J.-Fr.Lyotard - "ştiinţa devine o forţă de producţie"[4].

Alături de astfel de raţiuni de ordin economic, se cer însă luate în considerare şi o serie de raţiuni pur culturale, de care ne-am ocupat, de altminteri, pe scurt, şi în capitolul introductiv. Este vorba, în speţă, de

• oerea tot mai răspândită că sursa cunoştinţelor noastre nu o constituie ^"f f Raţiunea, cu pretinsul ei tezaur de "idei înnăscute", cu închipuita ei [6] a de cunoştinţe apriorice, de dinainte de orice experienţă, de a **căror** ° .-taţe cuaetătorii veacului încep tot mai deschis să se îndoiască: "Pentru a [temeia drepturile Raţiunii, Descartes presupune, fără examinare şi fără obă că ea este imuabilă şi universală. Că e o realitate desăvârşită, la toată lumea şi în chip imediat, înnăscută (...). Or, Locke nu crede că ideile Raţiunii ar fi în întregime înnăscute"'.

Filosofia sensualistă postulează principiul că nu există cunoştinţe înnăscute şi că sursa absolută şi exclusivă a cunoaşterii umane ar fi, în consecinţă, experienţa, datele obţinute de organele noastre de simt. Din astfel de premise îşi va extrage cunoaşterea argumentele hotărâtoare în direcţia unei întemeieri a ei pe baze ştiinţifice. Semnificativă, pe această linie, este pierderea considerabilă de popularitate pe care o înregistrează, în aceste decenii, ştiinţa geometriei, ştiinţă care se bizuie, în proporţie covârşitoare, pe dialectica pură a gândirii, pe Raţiune; creşte, în schimb, într-un ritm vertiginos, cota de popularitate a fizicii, ştiinţă ce porneşte de la observarea directă a realităţii. Domnia Raţiunii - remarcă, în acest sens, Paul Hazard - este pe sfârşite; se inaugurează o epocă nouă, aşezată sub semnul altei supremaţii. Pătrundem acum într-o epocă a "ştiinţelor naturii", alimentate prin definiţie de experienţa directă a simţurilor, de observarea concretă a naturii. în această perspectivă, unul dintre spiritele cele mai reprezentative ale epocii pare a fi - după Paul Hazard - autorul faimoasei **Istorii naturale,** Buffon, care, în paginile acestui nou "Discurs asupra metodei", care este **Despre modul de a trata istoria naturală,** "declasase matematica, proclamase că spiritele cereau acum mai curând o certitudine de fapt decât o evidenţă geometrică". Iar, în continuare, Paul Hazard dă un citat revelator din **Despre modul de a trata istoria naturală:** "Există mai multe feluri de adevăruri, şi există obiceiul de a se pune în primul plan adevărurile matematice: ele nu sunt totuşi decât nişte adevăruri de definiţii; aceste definiţii se bazează pe supoziţii simple, dar abstracte (...). Adevărurile fizice, dimpotrivă, nu sunt deloc arbitrare şi nu depind deloc de noi; în loc să se bazeze pe supoziţii făcute, ele nu se bazează decât pe fapte"[6].

Datorită accentului ce se pune pe o cunoaştere de tip ştiinţific, întemeiată pe principiul experienţei, sentimentul general va fi acela de consistent progres, după lungi secole de stagnare. Paul Hazard face, în acest sens, referiri bogate la **Prefaţa** pe care Fontenelle o scrie, în 1702, pentru **Histoire du renouvellement de PAcademie royale des sciences,** prefaţă din care sunt extrase următoarele aprecieri: "Toate ştiinţele şi toate artele, care nu au progresat

aproape deloc de două secole încoace, au prins în acest secol [or]țe noi şi au început, ca să spunem aşa, o nouă viață"[7].
15
Nu e de mirare deci că Pierre Chaunu, în monumentala sa lucrare despre **Civilizația Europei în secolul luminilor** (1971), caracterizează acest avânt năvalnic al cunoaşterii de tip ştiințific, ca având proporțiile unei "adevărate revoluții ştiințifice", a doua, de fapt, pe care o parcurge Europa occidentală, de la înscrierea ei pe un făgaş al modernității.
2. Secolul al XlX-lea va continua şi adânci aceste preocupări de fundamentare a cunoaşterii pe seama **unui** principiu al experienței, al acumulării de observații asupra naturii. Această orientare, sceptică în privința cunoştințelor înnăscute şi a evidenței pur raționale a adevărului, încrezân-du-se în schimb în cunoştințele dobândite pe calea experienței directe a simțurilor, această prelungire a filosofiei sensualiste din sec. al XVII-lea va fi etichetată acum îndeobşte cu termenul de "spirit pozitivist". întâlnim acest termen, în mod curent, încă de la începutul secolului al XlX-lea; el apare deja în scrierile Contelui de Saint-Simon, mai precis în paginile faimoasei **Expuneri a doctrinei lui Saint-Simon,** întocmită de discipolii filosofului. Sintagma "spirit pozitiv" - constată, aici, autorul - se bucură de o considerabilă popularitate, fără însă ca înțelesurile sale să fie întru totul lămurite, chiar şi pentru cei care "nu încetează să o repete". O bună parte din spațiul celei de "a treia şedințe" va fi consacrat, în consecință, elaborării unei definiții elementare: "Dar dacă epoca noastră se arată inferioară multora dintre cele care au precedat-o, în privința măreției concepțiilor, a influenței acestora asupra vieții practice, ea se impune totuşi cel puțin prin hotărârea de a nu da crezare decât **faptelor,** de a nu admite alte mijloace pentru soluționarea tuturor problemelor în afară de **observarea faptelor.** Iar procedeul folosit pentru a aduna elementele oricărei descoperiri, ale oricărei invenții, ale oricărei idei noi, este ceea **ce** se numeşte **metoda pozitivă"[9].** Cariera termenului însă de-abia începe, în paginile, străbătute de o rece exaltare, ale **Expunerii;** de aici, el va fi preluat şi transformat în cheie de boltă a propriului sistem, de către unul din colaboratorii cei mai apropiați ai Contelui de Saint-Simon (şi, într-o vreme, chiar secretarul acestuia): Auguste Comte, autorul unui răsunător **Cours de philosophie positive,** publicat în şase volume, între 1830 şi 1842. Fondator al şcolii pozitiviste - mişcare de idei de largă influență - Auguste Comte apreciază, în chip caracteristic, filosofia ca pe o gândire "care construieşte pe o temelie a faptelor, pe o temelie a ceea ce este **real"[10].**
Un ultim val de interes pentru spiritul pozitiv înregistrăm în a doua jumătate a secolului, printr-un eminent continuator al lui Auguste Comte, Claude Bernard, despre a cărui lucrare capitală, **Introduction** a **l'etude de la medecine experimentale** (1865), va mai fi vorba în aceste pagini.
în prelungirea unor preocupări ce s-au făcut simțite încă din a doua jumătate a secolului al XVII-lea, continuate mai apoi de-a lungul întregului
16
I XVIII-lea, epoca modernismului timpuriu (secolul al XlX-lea) își ă eforturile întru definirea unei cunoaşteri de tip ştiințific, astere ce se anunță a-i fi în cel mai înalt grad caracteristică. Cea dintâi [C] - ătură distinctivă prin care epoca înțelege să descrie acest model al ^unoaşterii îl constituie, după cum ne-au arătat-o şi discuțiile în jurul " niritului pozitiv", orientarea interesului intelectual spre cunoaşterea sensibilă.
Dar o a doua trăsătură de marcă (nu lipsită de legătură cu cea de dinainte) vine să întregească noul model al cunoaşterii, propus de modernismul timpuriu. După cum este îndeobşte cunoscut, raționalismul cartezian izvorăşte din gândul unei reconstrucții generale a filosofiei, plecând de la principiul unei întemeieri a cunoaşterii pe adevăruri cu caracter absolut, în consens cu " cerința filosofică a unei evidențe apodictice şi originare"; acest principiu cartezian al "indubitabilității absolute" se realizează, în linii generale, prin postularea - ca punct de pornire pentru cugetare - a unor "idei înnăscute", a unor păreri şi convingeri raționale, al căror adevăr imediat evident nu mai are nevoie de demonstrație. Pentru Descaites, arată Edmund Husserl, "era de la sine înțeles faptul că ştiința universală trebuia să aibă forma unui sistem deductiv, al cărui edificiu să se bazeze, ordine geometrico, pe un fundament axiomatic care să fie un temei absolut pentru deducție"".
în opoziție cu raționalismul cartezian, spiritul modern consideră că aceste "idei înnăscute" ale minții, aceste păreri care se sprijină doar pe un sentiment al evidenței, aceste axiome raționale care nu ar mai reclama să fie demonstrate nu au, totuşi, valoarea decât a unor simple ipoteze. De aceea, cunoaşterea de tip ştiințific trebuie să trateze cu multă precauție afirmațiile întemeiate pe simpla evidență rațională, singurele adevăruri cu caracter cert rămânând cele confirmate de experiență. Sensualistă, cunoaşterea de tip ştiințific are astfel să se definească, totodată, şi ca o cunoaştere fundamentată pe o **metodă critică.** Un comentariu lămuritor, în acest sens, întreprinde Jaakko Hintikka, într-un studiu despre **Metoda lui Descartes;** proprie cunoaşterii ştiințifice moderne îi este, arată autorul, apelul la o metodă analitică". Schema simplificată a acestei metode ar fi, după Hintikka,

următoarea: "observații ale faptelor particulare->saltul inductiv la legea generală" . Dar - se specifică, în continuare, în paginile acestui studiu - ărurile **stabilite** cu ajutorul metodei analitice au valoarea doar a unor ipoteze, "saltul inductiv la legea generală"nefiind încă - după cum admitea şi wton, in **Optica** sa - o demonstrație propriu-zisă, ceea ce nu-1 împiedica pe soi să Ie considere "cea mai bună cale de argumentare pe care o- admite natura lucrurilor". Dar, altfel, remarca el, "ipotezele nu trebuie luate în considerare în filosofia experimentală"[13]. Cunoaşterea ştiințifică, prin urmare, aca nu porneşte de la "ideile înnăscute" ale rațiunii, ci de la observarea

directă a faptelor, nu poate evita pe de-a-ntregul analiza rațională a datelor şi interpretarea lor, ceea ce face loc unor adevăruri cu caracter strict ipotetic, unor adevăruri ce pretind totuşi a fi demonstrate; modelul cunoaşterii ştiințifice implică deci un principiu prin excelență al criticii şi verificării propriilor afirmații. Adevărurile în care îşi află temeiul cunoaşterea experimentală nemaiavând cu caracter evident de la sine, ci apărând ca simple afirmații ipotetice, rezultă necesitatea ca ele să fie supuse unei demonstrații. Aceasta ar îmbrăca forma "verificării", a confruntării atente cu datele observațiilor. Şi, deşi Paul K. Feyerabend este, în zilele noastre, de părere că "nu există nici o singură teorie care să corespundă tuturor faptelor din domeniul ei"[14], totuşi, pentru momentul modernismului timpuriu cerința de bază a discursului de tip ştiințific aceasta va fi: ca orice asertiune să fie pusă la îndoială şi examinată critic, ca ipotezele ştiinței să fie neabătut confruntate cu faptele.

Principiul îndoielii metodice şi al verificării, teza unei întemeieri **a** cercetării pe o metodologie critică au o recurență destul de ridicată în documentele de epocă. O discuție consistentă în marginea lor poate fi aflată, de pildă, în **Expunerea doctrinei lui Saint-Simon,** lucrare de care am mai amintit. Autorul precizează aici că "inteligența umană se divide în două moduri distincte: **concepția** şi **verificarea"** , adăugând deîndată că discursul poetic, cunoaşterea artistică se poate rezuma, cu îndreptățire, doar la primul mod (la simpla **concepție),** poezia fiind întru totul compatibilă cu adevăruri doar posibile, cu construcții ipotetice ale gândirii, în vreme ce cunoaşterea ştiințifică, legată de o exigență a rigorii, trebuie să facă apel şi la cel de al doilea mod **(verificarea): "Metoda,** sancțiune a unei gândiri primitive, imprimă creațiilor unui geniu pecetea ce distinge cu atâta limpezime opera unui **savant** de cea a unui poet"[b].

Discuția asupra acestui punct va fi reluată, între alții, şi de Claude Bernard, în cunoscuta **Introduction a I'etude de la medecine experimentale.** Ca şi autorul **Expunerii asupra doctrinei lui Saint-Simon,** Claude Bernard înclină să definească pe eroul cunoaşterii de tip ştiințific printr-o trăsătură pe de o parte a inventivității, savantul trebuind să plece întotdeauna, în cercetările sale, de la emiterea unor idei "a priori", aşadar de la o serie de ipoteze: "Fiecare om îşi face mai întâi anumite idei despre ceea ce vede şi este înclinat să interpreteze anticipativ fenomenul naturii, înainte de a-1 cunoaşte pe calea experienței"[16]. Aceste idei "a priorice"sunt rodul mai curând al unor iluminări, al unor intuiții, ceea ce le conferă statutul de simple ipoteze: "Sentimentul este acela care face să se nască ideea sau ipoteza experimentală, adică interpretarea anticipativă a fenomenelor naturii "[17].

Claude Bernard nu pregetă însă, pe de altă parte, să atragă atenția asupra "spiritului de îndoială", pe care omul de ştiință îl opune unor adevăruri

- că nedemonstrate: "Marele principiu experimental" - susține el - "îl constituie deci îndoiala"[18]. Sau, în altă parte, în termeni şi mai expliciți: "Singurul lucru ce ne rămâne aici de făcut, este să insistăm asupra unui incipiu care va apăra întotdeauna spiritul împotriva nenumăratelor prilejuri de a greşi, ce pot fi întâlnite în aplicarea metodei experimentale. Acest precept general, care este unul dintre fundamentele metodei experimentale, îl reprezintă îndoiala; şi el se specifică în enunțul că, întotdeauna, concluziile raționamentului nostru trebuie să rămână dubitative, când punctul de plecare sau principiul nu este un adevăr de ordin absolut"[19].

în stadiul de față al discuției, am putea spune, aşadar, că eforturile modernismului timpuriu de a construi un model al cunoaşterii ştiințifice se materializează deocamdată în evidențierea a două trăsături specifice: întâi de toate, o întemeiere a cunoaşterii pe experiență, iar, mai apoi, sugestia unei metode critice de examinare a cunoştințelor.

3. Vorbind despre meta-discursul de legitimare, am arătat că, în perioada modernismului timpuriu, el se confundă cu marea narațiune despre emanciparea umanității prin cunoaştere. Să mai spunem că, prin "emanciparea umanității", aveam în vedere un proces cu valențe multiple, ce putea să se specifice fie ca emancipare lăuntrică (o emancipare în plan pur intelectual, ca înlăturare a lanțurilor ce ținuseră mintea înrobită: prejudecățile de tot felul, ignoranța fără margini, dogmele oarbe etc), fie ca emancipare exterioară (o emancipare în plan pur politic, ca demolare a principiului autorității - atât religioasă, cât şi mireană).

Dar, pe măsură ce emanciparea devenea o stare de fapt, pe măsură ce forțele celui de Al Doilea Val cucereau tot mai mult teren, funcția capitală a cunoaşterii - aşa cum fusese ea enunțată de mitul legitimator, ca având să slujească la "emanciparea" umanității - se cerea, de bună seamă, redefinită din mers, reajustată pe măsura noilor împrejurări şi a noilor obiective ale societății; astfel încât mitul central creat de secolul luminilor va fi reformulat acum, la jumătatea veacului al XlX-lea, ca mit al puterii transformatoare pe care, prin cunoaştere, omul o

dobândeşte asupra fenomenelor naturii[20]!
Mitul puterii transformatoare a omului de ştiinţă s-a născut pe fondul unui climat de încredere şi optimism, instaurat ca urmare a unor progrese fără precedent realizate, într-un răstimp foarte scurt, îndeosebi de ştiinţele naturii. Paradoxal poate să pară doar faptul că acest viguros optimism ştiinţific merge mană în mână cu un pesimism filosofic destul de pronunţat, ale cărui rădăcini se cuvin căutate, nu încape îndoială, îndeosebi în tezele agnosticismului kantian. Astfel, cugetarea filosofică pornea îndeobşte de la premisa, tipic agnostică, a caracterului nedeterminabil al unei "cauze prime" a lucrurilor. Idee formulată cu toată limpezimea în numeroase texte din epocă; ea este consemnată şi în cadrul studiului, deja amintit, al lui Claude Bernard:
19
"Cauzele prime nu trebuiesc luate în considerare în ştiinţă, întrucât ele ne vor scăpa întotdeauna, atât în cercetarea corpurilor vii, cât şi în aceea a corpurilor brute"[21]. în rândul acestor "cauze prime", Claude Bernard include unele "forţe exterioare materiei, întrucât nu le putem localiza de o manieră absolută într-un singur corp", între care el menţionează, de pildă, şi conceptul de "forţă vitală", pe care îl socoteşte o simplă abstracţiune, cu neputinţă deci de a fi cercetată cu mijloace pur ştiinţifice: "Metoda experimentală deturnează în chip necesar cercetarea chimică de la examinarea principiului vital; nu e nici un temei să vorbim despre forţa vitală, mai mult decât despre forţa minerală (...). Cuvântul pe care îl folosim nu este decât o abstracţiune, de care ne servim din raţiuni de comoditate a limbajului"".
La fel ca şi "cauzele prime", nici esenţa însăşi a lucrurilor (sau "lucrul în sine") nu poate fi pătrunsă de cunoaşterea umană, respectiv de o cunoaştere de tip filosofic: "Spiritul nostru" - observă Claude Bernard - "ne îmboldeşte să cercetăm esenţa sau **de** ce-ul lucrurilor; în privinţa aceasta, noi râvnim prea departe faţă de cât ne este îngăduit să atingem"[23].
Teza caracterului incognoscibil al "cauzei prime" ori a "lucrului în sine" este, fireşte, de natură să compromită orice şansă de construire a unei explicaţii integrale a lumii, de întemeiere a unei cunoaşteri filosofice. Cunoştinţele umane, lipsite de reperul unui început absolut, nu vor mai putea compune o totalitate sistemică. Pesimismul acesta filosofic nu va constitui însă câtuşi de puţin un impediment, aşa cum am specificat, în afirmarea unui optimism ştiinţific aproape exaltat, care, în absenţa unei explicaţii totalizatoare, se va consola cu elucidarea unor segmente, doar, ale realităţii.
Care este structura explicaţiei de tip ştiinţific? Pentru ştiinţa experimentală, efortul explicativ, la orice nivel s-ar produce, se concretizează de preferinţă în stabilirea de conexiuni cauzale, sau - altfel spus - în relevarea unei logici a determinismului. In **Trilogia cunoaşterii,** Lucian Blaga arată că "ideea de 'explicaţie' nu e solidară cu aceea a cauzalităţii", deşi "conceptul cauzalităţii poate să fie utilizat într-o explicaţie"[24]. Pentru epoca modernismului timpuriu, însă, ideea de "explicaţie" va fi întotdeauna solidară cu aceea a cauzalităţii. în concluzie: renunţând să mai desluşească "lucrul în sine" sau "cauza primă" (tentativă în care spiritul filosofic a eşuat de atâtea ori), spiritul ştiinţific îşi dă drept obiect să surprindă "cauza imediată" a fenomenului, sau - cu alte cuvinte - raţiunea lui suficientă: "Spiritul nostru ne îndeamnă să cercetăm esenţa sau **de** ce-ul lucrurilor; în privinţa aceasta, noi râvnim prea departe faţă de cât ne este îngăduit să atingem; fiindcă experienţa ne arată mai curând că nu putem trece mai departe de **cum,** sau - altfel spus-mai departe de cauza proximă sau de condiţiile de existenţă a fenomenelor"""-Explicaţia ştiinţifică - spre deosebire de cea filosofică - nu aspiră să fie, după
20
cum arătam, una sistemică; în locul unui "determinism absolut", ea preconizează ceea ce Claude Bernard numeşte un "determinism relativ": "Savantul, care a împins analiza experimentală până la determinismul relativ al unui fenomen, vede desigur cu toată claritatea că el ignoră cauza primă a acelui fenomen"" .
Eficienţa explicaţiei ştiinţifice, a unei explicaţii bazate pe principiul unui "determinism relativ", s-a aflat la originea unui optimism gnoseologic neţărmurit.
Dar, datorită evoluţiei mijloacelor sale specifice, cunoaşterea ştiinţifică avea să devină, în scurt timp, o activitate nu numai de cunoaştere, ci - cum precizam la început - şi una de **transformare** a realităţii. Optimismul gnoseologic de fond încurajează astfel, tot mai mult, încercarea omului de a interveni direct asupra fenomenelor naturale şi sociale, influenţându-le desfăşurarea. Am putea deci spune că, în cadrul modernismului timpuriu, tiparele gândirii ştiinţifice se vor învecina cel mai adesea, în chipul cel mai strâns, cu anumite tipare ale gândirii utopice.
Cele dintâi tresăriri ale acestei năzuinţe utopice coincid (şi sunt legate) de mişcările socialiste de la începutul secolului (saint-simonismul şi fourierismul), pentru a se afirma, cu şi mai multă vigoare, odată cu dezvoltarea studiilor ştiinţifice experimentale în condiţii de laborator. Metoda experimentală preconiza astfel, pentru cercetător, un rol esenţialmente activ: "ne vedem obligaţi" - notează, în acest sens, Claude Bernard - "să distingem, din punctul de vedere al intervenţiei manuale, între experienţe **active** şi experienţe pasive"[27]. Prin comportament **activ** Claude Bernard înţelege intervenţia directă a cercetătorului în desfăşurarea spontană a fenomenului studiat, în sensul unei modificări calculate a condiţiilor lui de apariţie, pentru a urmări mai apoi consecinţele unor astfel de variaţii: "Se dă numele de **experimentator** aceluia care foloseşte procedeele de investigare simple sau complexe, pentru a face să varieze sau să se modifice, în vreun scop anumit, fenomenele naturale şi pentru a le face să apară în circumstanţe sau condiţii in care natura nu i Ie prezintă"[28]. Mulţumită

aşadar noii metodologii Ştiinţifice, respectiv experimentului activ, cercetătorului i se relevă puterea de a lua în stăpânire fenomenele naturale şi de a le dirija. Cercetătorul a început să viseze cu ochii deschişi, să-şi făurească visul utopic: "Rolul savantului este e a căuta să **definească** şi să **determine** pentru fiecare fenomen condiţiile materiale care provoacă manifestarea lui. Aceste condiţii odată cunoscute, experimentatorul devine stăpân al fenomenului, în sensul că el poate, după 'unul său plac, să declanşeze sau să oprească mişcarea materiei"[29]. Mitul pu eru transformatoare a omului, prin cunoaştere, îşi găseşte, am putea spune, ncununarea în această imagine a cercetătorului experimentator.

21

Câţiva nori izolaţi vin însă să tulbure euforia puterii; se ridică, în epocă, numeroase glasuri care afirmă că legea cauzalităţii nu funcţionează decât în cazul corpurilor brute (aşadar, în sfera propriu-zisă a naturii), în vreme ce corpurile vii (sau fenomenele din sfera morală şi socială) sunt înzestrate cu spontaneitate,ceea ce pare să le confere o anume "independenţă faţă de influenţele cosmice generale",până la a le sustrage, chiar, "determinismului natural"[30]. Adversarii legii determinismului sunt deseori invocaţi de Claude Bernard: "Printre naturalişti, dar mai cu seamă printre medici, întâlnim oameni care, în numele a ceea ce ei numesc vitalism, emit asupra subiectului care ne preocupă idei dintre cele mai eronate. Ei consideră că studiul fenomenelor aparţinând materiei vii nu ar avea nici o legătură cu fenomenele ce ţin de materia brută.Ei socotesc viaţa o forţă misterioasă şi supranaturală, care acţionează arbitrar, emancipându-se de orice determinism "[31]. în aceste condiţii, relaţiile dintre corpurile vii nefiind guvernate de legi fixe şi limpezi, cercetătorului i-ar lipsi instrumentul însuşi de exercitare a unui control. Ar rezulta de aici că puterea transformatoare a omului de ştiinţă s-ar întinde de fapt numai asupra împărăţiei obiectelor naturale, nu şi asupra aceleia a fenomenelor morale.

Situaţie cu care spiritele exaltate ale modernismului timpuriu nu par să se împace, tendinţa fiind de a demonstra că şi fenomenele subsumate - cu prea multă grabă - unei legi a arbitrarului şi a spontaneităţii se lasă totuşi explicate pe baze deterministe. Visul puterii transformatoare trece astfel la o ofensivă generalizată; o ilustrare edificatoare pentru această tendinţă de extindere a stăpânirii şi asupra unei sfere a fenomenelor morale îl constituie H. Taine, care, în **Essais de critique et d'histoire** (1858), desprinde - în faimoasa **Prefaţă la ediţia a doua**[32] - un grup de cinci legi, enunţate de cercetători ai naturii (legea lui Cuvier, cu privire la conexiunea caracterelor; legea lui Geoffroy de Saint Hilaire asupra echilibrului organic; principiul lui Darwin referitor la selecţia naturală; etc), care ar putea fără nici o dificultate să fie preluată de istorici sau de sociologi. La rândul său, Claude Bernard se străduieşte să demonstreze pe pagini întregi că "există un determinism absolut în condiţiile de manifestare a fenomenelor naturale, atât în cazul corpurilor vii, cât şi al celor brute""[3].

în perioada modernismului timpuriu, cunoaşterea este legitimată pe baza unei meta-naraţiuni paradigmatice, care vorbeşte nu numai despre "emanciparea" umanităţii (cum apreciază Jean-Francois Lyotard), ci, deopotrivă, şi despre utopia acţiunii transformatoare pe care omul o poate exercita asupra vieţii, în general.

22

II.

1. Consideraţiile lui Jean-Francois Lyotard cu privire la procedeele legitimării în epoca modernă sunt de natură să evoce unele analogii cu mecanismele legitimării specifice pentru culturile de tip arhaic; în ambele cazuri, discursul legitimator îmbracă forma nu atât a unui meta-limbaj, cât a unui meta-text (recte: a unei naraţiuni mitice), ce istoriseşte o acţiune "ideală" (atât sub raportul eficienţei, al reuşitei ei exterioare, cât şi sub acela al "normalităţii", adică al conformării ei la reguli). în fiecare din aceste sisteme de cultură (cel arhaic, la fel cu cel modern), legitimitatea unor texte este condiţionată de fidelitatea cu care ele repetă meta-textul model (în ceea ce priveşte cultura arhaică, Mircea Eliade vorbeşte despre o "copiere" a unui "act originar"[34]).

Se cuvine să ne întrebăm, în continuare, ce loc rezervă marele meta-text cultural al timpurilor moderne pentru discursul literar ca atare, în contextul general al culturii. Este limpede că indicaţia pe care o conţine, sub acest raport, îndeosebi naraţiunea despre "emanciparea" umanităţii prin cunoaştere, constă în a transforma toate tipurile de discurs existente (inclusiv cel literar, desigur) în simple specii ale discursului cognitiv. Dintr-o astfel de perspectivă, trebuie să spunem că, în perioada celui dintâi modernism, dar cu deosebire la începuturile acestuia, discursul literar tinde să îşi afirme o anumită independenţă faţă de meta-text, faţă de marea meta-naraţiune; scriitorii din prima jumătate a sec. al XlX-lea, mai cu seamă cei din imediata descendenţă a romantismului (Th. Gautier, Leconte de Lisle, Th. de Banville etc.) proclamă, pe un ton programatic, autonomia absolută a discursului literar faţă de discursul de tip cognitiv. Dogmele fundamentale pe care se fundamentează doctrina "artei pentru artă" sunt - într-un succint rezumat, pe care îl datorăm lui H. A. Needham - următoarele: "importanţa formei, căutarea bizarului şi a exoticului, independenţa frumosului şi a artei, inutilitatea şi caracterul suficient sieşi, antagonismul care există între artă şi industria şi civilizaţia modernă, dispreţul pentru burghezie şi necesitatea unui public aristocratic în vederea aprecierii artei, suprimarea personalităţii artistului şi o tendinţă pronunţată spre pesimism şi sensualism"[35]. Detaliul cel mai elocvent şi mai semnificativ - din unghiul nostru - pe care îl conţine această listă este, fără îndoială, cel referitor la "independenţa frumosului şi a artei".

23

Asistăm acum (1830-1870) la cea dintâi rebeliune majoră pe care arta şi literatura modernă o schiţează împotriva

caracterului coercitiv al societății de tip industrial, rebeliune ce o prevestește pe aceea, de dimensiuni mult mai ample, care va sta la baza modernismului târziu. Deocamdată, ceea ce se cuvine notat, în legătură cu această primă reacție de insubordonare, este că ei îi va lipsi de fapt acea fermitate a atitudinii care să o păstreze neclintită, în pofida oricăror adversități. Supusă unor presiuni considerabile, din toate direcțiile, literatura va trebui până la urmă să se încline: ea va consimți să slujească unor scopuri "superioare", să admită hegemonia discursului de tip cognitiv, să urmeze - cu alte cuvinte - instrucțiunile meta-narațiunii legitimatoare.
Cel mai vădit semn despre această schimbare radicală de atitudine îl constituie afirmarea repetată a unor țeluri cognitive, pe care arta şi literatura ar trebui să le aibă în vedere. O discuție edificatoare, în direcția aceasta, întreprinde Pierre-Joseph Proudhon, într-un studiu ce s-a bucurat de un foarte larg ecou în epocă: **Principiul artei şi destinația ei socială** (1865). în clasicism şi romantism - arată, aici, Proudhon - "arta îşi este sieşi propriul scop"; în centrul concepției tradiționale despre artă s-ar afla un principiu al "independenței" discursului literar, principiu ce interzice cu toată energia urmărirea altor scopuri. Dar - apreciază, în continuare, Proudhon - timpul a demonstrat cu prisosință "falsitatea" unei astfel de estetici; arta nu poate să se declare "independentă de ştiință şi morală", există nenumărate dovezi care pun în evidență "subordonarea artei față de conştiință şi de ştiință". în virtutea acestei relații de subordonare, arta (şi literatura) trebuie să îşi asume acea funcție culturală, cu care meta-textul erei modeme investea orice demers cognitiv: "emanciparea" omenirii (dar şi dobândirea "controlului-" asupra naturii şi a societății). Dintr-o activitate ce "n-ar avea alt scop decât pe sine însăşi", arta şi literatura - consideră Proudhon - îşi vor da drept scop să lărgească şi să adâncească, alături de celelalte forme de discurs, cunoaşterea noastră de sine: "Arta are drept obiect să ne conducă la cunoaşterea noastră înşine, prin relevarea tuturor gândurilor noastre, chiar şi a celor mai secrete, a tuturor tendințelor, virtuților, viciilor, a părților noastre ridicole, la perfecționarea ființei noastre. Ea nu ne-a fost dată pentru a ne hrăni cu himere, pentru a ne îmbăta cu iluzii, pentru a ne înşela şi a ne duce la rău prin miraje, aşa cum o înțeleg clasicii, romanticii şi toți sectariştii unui ideal zadarnic, ci pentru a ne elibera de atari iluzii pernicioase, denunțându-le"[j6].
Printr-o asemenea redefinire a rostului artei şi al discursului literar, ca specii ale discursului cognitiv, epoca reuşeşte să aplaneze conflictul temporar în care unul dintre tipurile de discurs ale momentului intrase față de ierarhiile sistemului, în perioada primului modernism.

2. înscriindu-se pe coordonatele unei astfel de evoluții literare, romanul european trece printr-o serie de prefaceri adânci, care duc la o reîntemeiere a poeticii sale.
între principiile de bază ale noii poetici, importanța cea mai mare o deține, de bună seamă, enunțul conform căruia țelul romanului trebuie să fie acela de a întregi cunoaşterea lumii. Emile Zola concepe chiar o diviziune a sarcinilor, între savant şi autorul de romane: "noi, romancierii, suntem la ora aceasta analişti ai omului, în acțiunile lui individuale şi sociale. Noi continuăm, prin observațiile şi experiențele noastre, strădania fiziologului (...). într-un cuvânt, noi trebuie să operăm asupra caracterelor, asupra pasiunilor, asupra faptelor umane şi sociale, tot aşa cum chimistul şi fiziologul operează asupra corpurilor brute, la fel cum fiziologul operează asupra corpurilor vii"[37]. .
Anticipând unele considerații ulterioare, trebuie să precizăm, în acest punct al demonstrației noastre, că principiul funcției cognitive a discursului romanesc îl vom reîntâlni şi în cadrul atitudinilor teoretice ale modernismului târziu, când literatura va fi investită din nou cu un astfel de scop. Glasul de recunoscută autoritate al lui Camil Petrescu se va pronunța cu deplină claritate în sensul amintit: "Nu stearpă 'Artă pentru artă', ci 'Artă pentru adevăr' ". Decât că, în perioada celui de al doilea modernism, romancierul nu se va mai arăta înclinat să considere că modelul cunoaşterii ştiințifice ar reprezenta forma cea mai evoluată a cunoaşterii. Aprecierile lui Camil Petrescu sunt, din nou, lămuritoare: "Arta la ei nu e o distracție, ci **un mijloc de cunoaştere.** Un formidabil mijloc de pătrundere şi de obiectivare, al sufletelor omeneşti, acolo unde ştiința nu poate ajunge, şi cu rezultatele exprimate aşa cum ştiința nu
le-ar putea în nici un caz exprima"'[8]. în perioada celui de al doilea modernism, cunoaşterea se va preocupa de întemeierea şi asimilarea unor modele alternative, față de cel ştiințific.
Dar, în perioada primului modernism, savantul este privit cu admirație, iar metodologia gnoseologică pe care el a elaborat-o e socotită ca fiind cea mai avansată şi cea mai productivă, în aşa fel, încât romancierul îşi propune să îl aibă drept model. Pentru Emile Zola, romancierul experimentator "nu e decât un savant de tip special, care se foloseşte de instrumentele celorlalți savanți, observația şi analiza"[39].
Una din influențele cele mai spectaculoase ale modelului ştiințific asupra poeticii romanului a rezultat în faimosul canon al "impasibilității" artistului. Pentru a înțelege în chip acurat această cerință, trebuie să luăm ca punct de plecare tendința viguroasă pe care o manifestă epistemologia secolului al XIX-lea, de a întemeia cunoaşterea ştiințifică nu pe cogito-ul cunoscător, nu pe subiectul gnoseologic, nu pe ceea ce ține de conştiința sau

de sensibilitatea celui care cercetează lumea şi lucrurile, ci pe faptul obiectiv, singurul element ce poate să ofere o certitudine apodictică[40]. (Nu trebuie să scăpăm din vedere faptul că epistemologia secolului al XX-lea va pune cu totul altfel accentele, procedând la o reevaluare a cogito-ului, în planul activității de cunoaştere, **cogito** care

va fi investit, în filosofia fenomenologică de pildă, cu funcția nu de a reflecta propriu-zis obiectul, ci mai degrabă de a-1 constitui). Oricum, această trăsătură (tipică pentru epistemologia secolului al XlX-lea), această tendință de îngrădire a rolului subiectului cunoscător va duce la o teorie în esență non-participativă.
în sfera poeticii romanului (atât de receptivă, acum, la modelul cunoaşterii ştiințifice), această teză a **non-participării** subiectului gnoseologic se va reflecta în postulatul specific al "impasibilității" auctoriale. Problema a fost luată în discuție în chip exhaustiv de Wayne C. Booth, care - în **The Rhetoric of Fiction** (1961) - a simțit nevoia să o coreleze cu alte două reguli ale obiectivitătii, cu care teza "impasibilității" se înrudeşte îndeaproape, în primul rând cu aceea a "neutralității" față de toate valorile, şi, apoi, cu aceea a "imparțialității".Toate aceste "reguli generale" vizează cu deplină claritate un principiu al non-participării subiectului auctorial, după modelul subiectului gnoseologic.
Care este, totuşi, semnificația distinctă a fiecăreia dintre cele trei "reguli generale", evidențiate de criticul de la Chicago ? .
în ceea ce priveşte prima regulă - a "neutralității față de toate valorile" -, ea poate fi pusă în legătură, deopotrivă, şi cu o altă normă a codului ştiințific, cu atitudinea anti-dogmatică şi relativistă în cercetare, atitudine promovată îndeosebi de istorismul romantic. Este vorba, în fond, de recomandarea de a nu judeca un fenomen îndepărtat în timp şi spațiu, din unghiul standardelor morale şi intelectuale ale observatorului, ci în conformitate cu standardele specifice acelei epoci şi acelui loc. De la o optică marcată de prejudecăți, de la o inadecvare dogmatică la particularitățile obiectului studiat, trebuie să se treacă la o atitudine tolerantă, comprehensivă, adică la judecarea unei civilizații pe baza criteriilor şi standardelor ei specifice. Ştiința modernă - va sublinia astfel, în chip revelatoriu, H. Taine -"diferă de cea veche prin aceea că ea este istorică, iar nu dogmatică". Şi, în termeni şi mai lămuriți: "înțeleasă astfel, ştiința nu proscrie şi nu iartă; ea constată şi explică" ".
în planul poeticii romaneşti, regula "neutralității" ştiințifice se va concretiza în reținerea autorului de a-şi judeca propriile personaje, iar, în mod cu totul aparte, în abținerea de la a pune - în descrierea răului, ori a viciului -anumite accente acuzatoare. "Neutralitatea" romancierului, în perioada primului modernism, se confundă aşadar (sugerează Wayne C. Booth) cu înfrânarea de la a condamna moralmente; perspectiva auctorială, în năzuința

ei de a deveni comprehensivă, are să se identifice, pe rând, cu aceea a fiecărui personaj în parte, acordându-i acestuia din urmă privilegiul de a-şi rosti propriul cuvânt despre sine. Regula "neutralității" (pe care poeticienii secolului al XlX-lea o desemnează şi cu termenul de "simpatie estetică") anticipează principiul, de mai târziu, al "construcției polifonice" a romanului; definiția pe care Mihail Bahtin o dă structurii "dialogice" a romanului -structură pe care, după părerea sa, o inaugurează de-abia creația dostoievskiană - corespunde, astfel, pe deplin noțiunii de "simpatie" auctorială, în accepția pe care aceasta o are la G. Flaubert, de pildă. "Am putea da" - apreciază Mihail Bahtin - "următoarea formulare oarecum simplificată a revoluției pe care a săvârşit-o tânărul Dostoievski în lumea gogoliană: el a transpus pe autor şi pe narator, cu toate punctele lor de vedere, cu descrierile, caracterizările şi aprecierile făcute asupra eroului, în orizontul eroului însuşi"[43]. Elogiul "simpatiei estetice", Emile Zola îl face într-un întreg capitol **(L'Expression personnelle),** din des pomenita sa lucrare **Le roman experimental;** romancierul - arată el aici - poate, prin"simpatie estetică", să se transpună în situația personajelor sale: Din acest moment, el îşi joacă personajele, locuieşte în ambianța acestora, se înfierbântă, confundând personalitatea proprie cu personalitatea ființelor sau chiar a lucrurilor pe care doreşte să le zugrăvească"[44].
Cea de a doua "regulă generală" a obiectivitătii (în sistematizarea propusă de Wayne C. Booth) preconiza atitudinea de "imparțialitate" a autorului, în sensul unei imaginații epice care să nu-şi propună să corecteze nedreptățile vieții, să răsplătească personajele în funcție de meritele şi de faptele lor, o imaginație epică aşadar care să nu modifice structura evenimentelor în funcție de un anumit ideal de justiție, ci care să construiască întâmplările în conformitate cu legile adevărului. "Mare parte din cele scrise despre obiectivitate de către Flaubert şi Cehov" - arată Wayne C. Booth -"constituie de fapt un apel adresat artistului, să nu măsluiască zarurile, să nu ia pe nedrept partea personajelor sau să le nedreptățească"[45]. Prin această regulă a "imparțialității" este dezavuat de fapt unul din canoanele fundamentale ale poeticii clasicismului; în lumea creată de scriitorul clasic, trebuia să se asigure neapărat triumful deplin al legii morale: "această regulă" - arată R. Bray, în lucrarea sa, capitală, asupra **Formării doctrinei clasice în Franța** (1931) - "pretinde ca orice deznodământ să ne înfățişeze viciul pedepsit şi virtutea recompensată"[46]. Mentalitatea clasică - pentru care arta are menirea de a înfățişa o natură idealizată - mai are însă destui partizani, în plin secol al XlX-lea, literați asupra cărora imaginile"adevărate", neidealizate, pe care le ofereau unele romane contemporane, produc o impresie dintre cele mai dezagreabile; între aceştia, merită amintit, de pildă, Eugene Poitou, care -

într-un studiu, din 1858, asupra romanului şi teatrului contemporan -deplânge înmulțirea unor texte narative care "îşi iau sarcina de a celebra triumful răului în lumea aceasta; viciul este ținut peste tot la mare cinste, iar virtutea mereu ignorată şi nerăsplătită"[47].
Deşi de inspirație eminamente ştiințifică, pozitivistă, principiul "imparțialității" auctoriale conține totuşi unele presupoziții de ordin metafizic, presupoziții ce nu vor întârzia să se dezvolte şi să se închege în sistem, odată cu

emergenţa nihilismului filosofic: este vorba de o metafizică ce stabileşte că ordinea naturală se conduce după cu totul alt fel de legi decât ordinea morală instituită de fiinţa umană, că ea se diferenţiază totodată de ordinea raţională proprie gândirii şi spiritului uman. Este vorba, în esenţă, de o metafizică ce pleacă de la premisa fundamentală a unei lumi desacralizate.
Oricum, legile de construcţie a evenimentului epic vor trebui să ţină seama de aceşti parametri ai "adevărului" (un adevăr al naturii, opus imaginilor idealizate ale clasicismului), destinele romaneşti urmând să fie aşezate sub zodia absolută a întâmplării. Această mutaţie trebuie pusă însă în legătură, în perioada primului modernism, mai puţin cu unele dezvoltări metafizice şi mai mult cu impactul provocat de modelul cunoaşterii ştiinţifice.
în sfârşit, cea de a treia "regulă generală" a obiectivităţii preconizează - după Wayne C.Booth - "un simţământ de detaşare şi de despătimire faţă de personajele şi evenimentele propriei povestiri"[48]. Prin această regulă, poeticienii secolului trecut încercau să scoată scriitorul de sub imperiul climatului emoţional şi de puternică afectivitate, pe care îl presupunea, prin definiţie, tipul său de discurs, pentru a-1 plasa într-un climat de rece intelectualitate şi de excludere totală a raţiunilor inimii, specific pentru modelul cunoaşterii ştiinţifice, care vede în subiectivitate un principiu al erorii. Romanul nu trebuie să asculte de o lege a emoţiilor, ci, fireşte, de una a "adevărului".
Regula "detaşării" loveşte într-un alt topos consacrat al literaturii clasice, în "personajul simpatic", a cărui intrare în scenă (în sensul propriu al cuvântului), în teatrul clasic francez, este fixată de Emile Faguet între 1600 şi 1625[49]. O dezavuare energică a acestui **topos** (care se reclamă mai curând de la un principiu al pathosului şi al intensificării efectelor, iar nu de la unul al dreptei măsuri) putem afla în studiul lui Emile Zola despre **Naturalismul în teatru,** studiu ce zăboveşte copios şi asupra unor aspecte ale artei narative; în locul înflăcărărilor şi al stărilor înclinate spre exageraţie, Emile Zola recomandă mult mai multă reţinere: "Acestea sunt personajele simpatice, concepţii ideale asupra bărbatului şi a femeii, menite să compenseze impresia supărătoare pe care o lasă personajele adevărate, copiate după natură" .
28
în rezumat: urmând paradigma unei cunoaşteri ştiinţifice, romanul modem încearcă să întemeieze un cod poetic, pe care să îl delimiteze cât mai tranşant de tendinţele subiectiviste, ce trădează adevărul, acest efort desfăşurându-se în trei direcţii majore: neutralitatea (ce va duce la o construcţie de tip polifonic a romanului), imparţialitatea (ce va rezulta într-o poetică a întâmplării şi a accidentalului) şi detaşarea (ce se află la temelia unei poetici a banalului).
3. Modelul cunoaşterii ştiinţifice priveşte cu multă suspiciune - cum am arătat în paragraful precedent - rolul subiectivităţii în cadrul oricărui demers cognitiv; se au în vedere, în speţă, anumite modificări inconştiente aduse imaginilor realităţii, anumite alterări ale acestora, datorate îndeobşte însăşi structurii aparatului reflector. Codul cunoaşterii ştiinţifice - cod asumat cu multă convingere şi de romanul modernismului timpuriu - recomandă, în consecinţă, o reducere drastică a contribuţiei elementului subiectiv în cadrul activităţii de cunoaştere, accentul urmând să fie pus pe obiectivitatea faptelor; dar nicăieri nu se preconizează o eradicare totală a subiectivităţii. Ea nu trebuie - şi nici nu are rost să fie - eliminată pe de-a-ntregul; aceasta ar însemna suprimarea unei componente, fără de care actul cognitiv nici nu ar putea să aibă loc. Fiindcă orice proces cognitiv se întemeiază, în punctul său de plecare, pe construcţia unei ipoteze ştiinţifice, pe o intuiţie, adică pe un element ce ţine, incontestabil, de o sferă a subiectivităţii. Aceste construcţii ipotetice sunt chemate însă să satisfacă anumite condiţii dintre cele mai riguroase; aşa cum precizează şi Claudfc Bernard, ele trebuie, întâi de toate, să pornească tot de la observarea faptelor, să nu apară adică drept supoziţii absolut arbitrare. în al doilea rând, valoarea explicativă a acestor interpretări anticipatoare, a acestor intuiţii va trebui probată şi cu ajutorul altor fapte, în aşa fel, încât, din teorii **a priori,** ele să se transforme, până la urmă, după verificările experimentale, în adevăruri. Existenţa unor astfel de condiţii pune în lumină limitele foarte înguste între care teoria ştiinţifică a secolului al
XlX-lea era dispusă să tolereze contribuţia factorului subiectiv în cunoaştere: acesta nu era lăsat să devină un principiu de deformare a datelor realităţii. Să spunem deci că epistemologia veacului trecut nu împinge destrucţia subiectivităţii până la a proclama o impersonalizare a eului cunoscător, în sensul unei transformări a Iui într-un principiu de înregistrare pasivă a datelor realităţii. Eului cunoscător îi este concedată valoarea iniţiativei intelectuale, a creativităţii, a spontaneităţii. Fără a fi subiectiv, eul cunoscător rămâne deci unul prin excelenţă activ.
în mod surprinzător, poetica romanului se arată, în această direcţie, însufleţită de un program cu mult mai radical decât cel al cunoaşterii
29
ştiinţifice însăşi, urmărind, mai precis, instituirea unui eu impersonal, adică a unui eu mărginit la simpla funcţie de reflectare pasivă a lumii.
Cei mai mulţi dintre poeticienii romanului, din perioada primului modernism, au început totuşi de pe poziţii adverse paradigmei ştiinţifice, susţinând cu toată tăria teza coeficientului foarte ridicat de difracţie pe care îl deţine, prin definiţie, actul reprezentării artistice a realităţii. Este cazul lui Emile Zola însuşi, în anii de început ai carierei sale literare (îndeosebi între 1862 şi 1866). în confesiunile pe care le face, de pildă, în 1865, unor corespondenţi ai săi, Emile Zola specifică: "realitatea exactă este deci cu neputinţă (de redat - n.n.) într-o operă

de artă". Vorbind despre Erckmann-Chatrian, scriitorul se referă pe larg la mecanismele deformării: "artistul nu ar putea să reproducă ceea ce se găseşte în realitate; el nu a perceput obiectele, decât prin intermediul temperamentului său; el lasă pe dinafară, adaugă, modifică, pe scurt, lumea pe care ne-o oferă este o lume inventată de el". Tot în corespondenţă, Emile Zola descrie, cu multă îndrăzneală, mecanismele deformării, slujindu-se de termenul, neaşteptat de tare, de minciună: "Este vorba de minciună. Puţin importă că minciuna va fi în direcţia frumosului ori a urâtului...Cuvântul **Artă** nu este de altminteri opusul cuvântului natură ?". Toate aceste idei, specifice anilor 1862-1866, sunt concentrate de scriitor
într-o epistolă din 1864 către Valabregue, importantă şi pentru faptul de a fi pus în circulaţie metafora "ecranului", în legătură cu structura temperamentală prin care este filtrată realitatea: "Orice operă de artă nu este altceva decât o fereastră deschisă spre creaţiune; există, prins în cadrul acestei ferestre, un ecran transparent, prin care obiectele se. zăresc mai mult sau mai puţin deformate; creaţiunea a fost în felul acesta modificată, graţie mediului prin care străbate imaginea"[51].
Un punct de vedere similar (adică "pre-ştiinţific") în chestiunea deformării artistice, împărtăşesc şi fraţii Goncourt, care - după cum arată şi Pierre Sabatier, într-o foarte temeinică cercetare - consideră că "Frumosul nu ar consta deci într-o reproducere exactă a realităţii, nu ar fi un frumos fotografic şi impersonal, ci ar implica deformarea suferită de lucrurile ce se refractă prin optica proprie fiecărui artist"[52].
Atât Emile Zola, cât şi fraţii Goncourt au străbătut aşadar, la început, o fază pre-ştiinţifică, când au aşezat la temelia romanului o poetică de orientare subiectivă.
Cu atât mai spectaculoasă apare convertirea suferită de Emile Zola, ca urmare a impactului cu "spiritul ştiinţific" al veacului. Aversiunea faţă de "deformare", faţă de "minciună", va merge atât de departe, încât Zola va ajunge să preconizeze o suprimare până şi a elementului personal minimal, pe care îl reprezintă emiterea unor ipoteze, a unor idei a **priori.** Romancierul

reclamă o îngrădire drastică a contribuţiei subiective, repudiază amestecul imaginaţiei, descurajează orice tentativă de prelucrare a datelor brute ale realităţii; în concepţia lui, funcţia romancierului trebuie limitată la simpla operaţie de selectare a faptelor. în felul acesta, degrevat de misiunea de **a interpreta** informaţia dobândită, scriitorul nu va fi mai mult - crede Emile Zola - decât un "grefier" al realităţii: "Trec la o altă trăsătură a romanului naturalist. Acesta este impersonal, vreau să spun că romancierul nu este decât un grefier care îşi interzice să judece sau să conchidă. Rolul strict al savantului constă în a expune faptele, a merge până Ia capătul analizei, fără a-şi lua riscurile unei sinteze; acestea sunt faptele, experienţa condusă în astfel de condiţii dă următoarele rezultate; şi el se rezumă la atât, pentru că, dacă ar încerca să se aventureze dincolo de fenomene, ar pătrunde în pură ipoteză, ar fi vorba doar de nişte probabilităţi, aceasta nu ar mai fi ştiinţă. Ei, bine ! romancierul trebuie tot astfel să se rezume la faptele observate, la studiul scrupulos al naturii, dacă nu vrea să se rătăcească printre concluzii mincinoa-
se
„[53]
Imaginea romancierului ca simplu "grefier" - iar nu interpret - al realităţii fusese de altminteri anticipată de alţi scriitori, aflaţi şi ei sub puterea impactului cu "spiritul ştiinţific"; între aceştia, să reţinem în primul rând pe autorul **Comediei umane,** care - în **Cuvântul înainte** la monumentala sa operă (1842) - declară că romancierul nu are nevoie de imaginaţie, pentru a-şi inventa subiectele, întrucât istoria socială este îndeajuns de inventivă în întâmplările şi manifestările ei, pentru a lăsa în seama romancierului sarcina doar de "secretar" al ei: "Deşi eram uluit, ca să zic aşa, de fecunditatea surprinzătoare a lui Walter Scott, întotdeauna asemeni lui însuşi şi întotdeauna original, n-am disperat, căci am găsit raţiunea acestui talent în infinita varietate a naturii umane. întâmplarea este cel mai mare romancier din lume; ca să fii fecund, nu trebuie decât s-o studiezi. Societatea franceză urma să fie istoricul, eu nu trebuia să fiu decât secretarul ei"[54].
Din aceeaşi sferă semantică îşi va extrage şi Champfleury (în jurul lui 1852) metafora emblematică a romancierului - "stenograf; sarcina acestuia ar fi, nu de a prelucra, ci doar de a "transcrie" realitatea: "Romancierul trebuie înainte de toate să studieze exteriorul indivizilor, să-i interogheze, să le verifice răspunsurile, să le studieze habitatul, să întrebe vecinii, pe urmă să transcrie documentele, limitând la maximum intervenţia autorului. Idealul l-ar constitui un fel de stenografiere a cuvintelor personajelor şi o serie de instantanee fotografice despre diverse aspecte. Rigoarea observaţiei este munca esenţială a romancierului. Fantezia a dispărut"[55].
O viguroasă denunţare a romanului "cu teză", privit ca o încălcare flagrantă a principiului impersonalităţii, al limitării la simpla transcriere a faptelor, poate fi întâlnită la Gustave Flaubert, care, în corespondenţa cu

Louise Colet, revine frecvent asupra ideii că romanul nu trebuie să devină ilustrarea unor convingeri sau a unor teze, de nici un fel: "Verva avocăţească se strecoară peste tot" - se plânge Flaubert - "o furie de a ţine discursuri, de a perora, de a pleda; muza se transformă într-un piedestal pentru cele mai felurite pofte"[56]. Punct de vedere modelat, în chipul cel mai limpede, de paradigma unei cunoaşteri ştiinţifice (dar mergând mai departe, chiar,

decât aceasta), paradigmă faţă de care Gustave Flaubert şi-a mărturisit deschis admiraţia, ca în această epistolă către G.Sand, din august 1868: "Nu e oare timpul ca Justiţia să-şi facă intrarea în artă? Imparţialitatea picturii ar râvni atunci către majestatea legii şi către precizia ştiinţei"[57].
4. Poetica romanului din perioada modernismului timpuriu a fost prezentată până acum dintr-o perspectivă a interferenţelor şi suprapunerilor cu codul cunoaşterii ştiinţifice; vom păstra şi în continuare această perspectivă, examinând-o însă sub un alt aspect. Astfel, după ce am trecut în revistă preceptele de poetică a romanului care decurgeau dintr-o tendinţă de suprimare a principiului subiectivităţii, ne vom opri, în continuare, asupra eforturilor de dezamorsare a unui alt factor posibil de alterare a adevărului, anume dimensiunea de convenţionalitate a literaturii însăşi.
Asaltul se dă, şi de data aceasta, tot împotriva "imaginaţiei", înţeleasă însă acum, nu atât ca facultate teoretică (de "interpretare" a faptelor), cât ca abilitate de a povesti, ca imaginaţie epică. Funcţia imaginaţiei, în această ultimă ipostază a ei, ar fi în principiu una de organizare formală şi de structurare a materialului epic; s-a constatat însă cu destulă uşurinţă că aceste tipare narative prezintă o anumită trăsătură de stereotipie, ce aşezau romanul pe cu totul alte coordonate decât acelea ale adevărului vieţii.
Un punct de vedere revelator, în problema imaginaţiei epice, poate fi întâlnit în câteva din lucrările de mare răsunet ale lui Northrop Frye^[8]. Pentru cercetătorul canadian, imaginaţia apare ca "principiu structural al creaţiei"; dar - arată Frye, în continuare - structurarea constă de fapt într-o implementare de "tipare narative abstracte" (abstract story patterns), ceea ce este de natură să îi imprime un foarte pronunţat caracter formulaic[59].
într-un comentariu colateral - însă important, din unghiul sistemului său critic - N. Frye apreciază că aceste tipare narative abstracte ar reprezenta amprenta, durabilă, lăsată de experienţa spirituală originară, aceea a mitului ("mitologia ca structură totală...reprezintă matricea literaturii"[60]). Oricum ar fi, esenţial nr se pare faptul că - pentru Frye - activitatea imaginaţiei epice prezintă un aspect extrem de "rigid convenţionalizat".
Intuiţia trăsăturilor de convenţionalitate pe care le deţine imaginaţia epică au avut-o cu prisosinţă, aşa cum am precizat, şi romancierii şi

poeticienii primului modernism. Obiectivul lor fundamental în sensul acesta 1-a constituit atingerea unui ideal "grad zero" al literarităţii, sau - cu alte cuvinte - reducerea severă a dimensiunii ficţionale a romanului şi înscrierea lui de predilecţie pe o coordonată a literaturii documentare.
Atacurile vizează mai cu seamă înclinaţia spre fabulare, preocuparea de construire a unei intrigi, a subiectului; gustului de a fabula îi este opus procedeul, mult mai umil, al întocmirii unui conştiincios "proces-verbal" al realităţii. Metafora - ce îşi va avea cariera ei, îndeajuns de norocoasă - apare în studiul lui Emile Zola consacrat **Naturalismului în teatru,** dar unde cele mai substanţiale consideraţii se referă tot la arta romanului: "Am afirmat că romanul naturalist este pur şi simplu o anchetă asupra naturii, a fiinţelor şi a lucrurilor. Interesul nu mai rezidă aşadar în ingeniozitatea unei fabule abil născocite şi desfăşurată după anumite reguli. Imaginaţia nu mai este pusă la treabă, intriga îl preocupă prea puţin pe romancier, căruia nu-i prea pasă de expoziţiune, sau de nod, sau de deznodământ; vreau să spun că ei nu intervin pentru a îndepărta ori pentru a adăuga ceva realităţii, că ei nu fabrică o schelărie întreagă, conform cu cerinţele unei idei preconcepute. Se pleacă de la convingerea că ceea ce oferă natura este îndeajuns; trebuie să o accepţi aşa cum este, fără să o modifici sau să o ciunteşti în vreun fel; ea e mult prea frumoasă şi mare, pentru a veni cu un început, un mijloc şi un sfârşit. în loc să se imagineze o aventură, care să fie complicată la nesfârşit, în loc de a pune la cale lovituri de teatru care, din scenă în scenă, să o conducă spre o concluzie finală, se ia pur şi simplu din viaţă istoria unei fiinţe sau a unui grup de fiinţe, ale căror acte sunt înregistrate cu fidelitate. Opera devine un proces verbal, nimic mai mult"[61].
în altă parte, Emile Zola explicitează concepţia sa despre romanul non-ficţional, substituind intrigii tradiţionale simpla colecţie de "documente umane", pe care romancierul nu trebuie să-şi propună să le organizeze epic, ci - supremă concesie ! - să procedeze cel mult la o clasificare logică a faptelor: "Desigur, eu resping imaginaţia, dacă prin ea se înţelege invenţiile făcătorilor de romane foileton. Imaginaţia, facultatea de a imagina nu se reduce numai la asta. A născoci o poveste cu tot tacâmul, a o împinge până la ultima limită a verosimilului, a stârni interesul prin complicaţii de necrezut: nimic mai uşor, nimic care să fie mai la îndemână. Dimpotrivă, adunaţi fapte adevărate, pe care le-aţi observat în jurul vostru, clasificaţi-le în funcţie de un principiu de ordin logic, umpleţi golurile cu ajutorul intuiţiei, obţineţi miracolul de a însufleţi nişte documente umane, dându-le o viaţă de sine stătătoare şi deplină, adaptată la o ambianţă, şi vă veţi fi exersat facultăţile imaginative într-o direcţie superioară"[62].
Evident, formulările de genul acesta au un aer de radicalitate ce va fi atenuat considerabil în practica literară; o literatură absolut non-ficţională,

din care convenţiile epice să fi fost cu desăvârşire înlăturate, reprezintă, desigur, o utopie. Tot ceea ce se poate spera, în marginile unui program ceva mai realist, ar fi o relaxare a acţiunii acestor convenţii; nu altceva are, de fapt, în vedere, şi N. Frye, atunci când recurge la conceptul de "dislocare" **(displacement):** "Prin dislocare înţeleg tehnicile de care se foloseşte un scriitor pentru a face povestea lui credibilă (...), pe scurt, cât mai asemeni

vieții"[63]. Nu există, aşadar, şi nici nu poate să existe, un "grad zero" al organizării formale şi, în consecință, al convenționalității, în roman. Avem dreptul să vorbim cel mult de o năzuință - niciodată înfăptuită pe deplin - spre un roman non-fictional, spre o literatură de factură documentară (Roland Barthes, cel care a pus de fapt în circulație termenul de "grad zero al scriiturii", constată de altminteri, şi nu fără temei, că romanul experimental, romanul "autorilor fără stil - Maupassant, Zola, Daudet şi epigonii lor - au practicat o scriitură ce a constituit pentru ei un refugiu şi o etalare a operațiunilor artizanale pe care îşi închipuiseră că le-ar fi alungat dintr-o estetică eminamente pasivă"[64]).
în orice caz, "dislocarea" unor convenții formale ale romanului (cerută pe un ton imperios de Emile Zola) va avea drept consecință apariția unor noi caracteristici de ordin formal şi compozițional, caracteristici trecute în revistă de A. David-Sauvageot, în lucrarea lui, fundamentală, asupra **Realismului** şi **naturalismului în literatură şi artă** (1889).
Cea dintâi dintre ele vizează o reorientare tematică a romanului din perioada primului modernism, cu precădere spre subiecte din viața contemporană, în măsura în care, în domeniul acesta, efortul ficțional poate fi socotit ca fiind minim. întemeiat tocmai pe un astfel de argument - caracterul necesarmente documentar al literaturii - Maxime du Câmp, în **Prefața** la **Chants modernes,** repudiază romanul de inspirație istorică, unde operația de reconstituire cade mai ales în seama imaginației: "orice tablou istoric, reprezentând o acțiune la care artistul nu a putut să fie martor, cu care el nu este nici măcar contemporan, şi pe care masa publicului o ignoră, este o fantasmagorie şi, din punctul de vedere al înaltei misiuni pe care o are arta, un non-sens"[65].
Cea de a doua trăsătură, menționată şi de A. David-Sauvageot, are în vedere o "dislocare" a subiectului, în sensul autorizării unui anumit grad de incoerență a acestuia, ceea ce are să facă loc deopotrivă "succesivului" şi "contradictoriului": "în felul acesta, cartea, asemeni vieții, ne va lăsa cu impresia că totul este trecător, că nu există frumusețe sau urâțenie care să rămână neschimbate în sine şi care să se ataşeze de nişte ființe privilegiate, ci numai nişte impresii fugitive şi contradictorii, toate deopotrivă de adevărate de altminteri, dar pentru o singură clipă doar, provocând rând pe rând repulsia sau înduioşarea noastră"[66].
34
Să mai notăm, în sfârşit, un ultim aspect legat de procesul de "dislocare" a structurilor acțiunii; alături de incoerență, este urmărită, de asemenea, şi povestea neîmplinită, poetica romanului din modernismul timpuriu încuviințând şi o acțiune epică nedusă până la capăt, promovând "incompletul" şi "inchoativul", în terminologia lui A. David-Sauvageot: "viața, cel puțin aşa cum o înțelege Tolstoi, agită în noi haosul incertitudinilor, vagi aprehensiuni şi dorințe obscure; ea ne livrează unei torturi chinuitor de angoasante (...), sentimentului incompletului şi al inchoativului"[67].
Să rezumăm, deci, acest paragraf, spunând că aspirația ce însuflețeşte în mod deosebit pe romancierii din perioada primului modernism este aceea de a realiza - vis imposibil ! - "gradul zero" al literarității, de a reduce la minimum coeficientul de "artă" şi de convenție. încă din zorii modernismului, romanul european aleargă după o himeră, pe care nu o va putea însă niciodată prinde cu adevărat: himera narațiunii non-ficționale, a anti-romanului[68].
5. Rămâne să ne ocupăm, în continuare, de o ultimă prescripție majoră, formulată în cadrul poeticii romaneşti a primului modernism: este o prescripție ce se referă la o altă categorie narativă decât intriga ori subiectul, anume la personaj. Să precizăm, dintru bun început, că, şi de această dată, avem de-a face cu o regulă inspirată de impactul pe care codul cunoaşterii ştiințifice 1-a avut asupra poeticii romanului.
Este vorba, în esență, de principiul (susținut şi de Claude Bernard) că legile determinismului acționează în chip identic, atât în sfera obiectelor inerte, cât şi în aceea a corpurilor însuflețite, ceea ce venea să anuleze orice idee de specificitate pentru cele din urmă.
Preluat de discuțiile de poetică a romanului, acest principiu va rezulta în recomandarea de a descoperi în personajul literar mai mult pe "omul natural", supus legilor universale ale naturii, iar nu rezervând pentru el - aşa cum procedase literatura clasică (romanul, dar şi tragedia) - statutul unei măgulitoare excepții, respectiv tratându-1 ca pe o "ființă metafizică", ori ca pe o "entitate abstractă".
Ocupându-se de acest postulat, al lichidării personajului "metafizic" şi al redescoperirii "omului natural", A. David-Sauvageot vorbeşte, sugestiv, despre destrămarea concepției tradiționale, a poncifului cu privire la regalitatea ființei umane în sânul naturii: "Altădată, omul considerat în chiar esența lui, deosebindu-se radical de brută, grație rațiunii sale şi voinței sale, erijat în stăpân peste lume, se detaşa într-un relief puternic pe fundalul naturii exterioare sau mai curând se opunea acesteia: ea era materia, el era spiritul"[69].
35
Retorica lui Emile Zola va fi însă, în această privință, cu mult mai spectaculoasă: "L'homme metaphysique est mort", va exclama el, inventând tonul pe care, mai târziu, va avea şi Nietzsche de făcut unele anunțuri importante[70]. Tot astfel, în **Naturalismul în teatru,** Zola, ocupându-se de situația literaturii narative, în general, este de părere că, în fața savanților, ca şi a oamenilor de litere, a fost pusă aceeaşi sarcină, de "a înlocui abstracțiunile cu realități": "Astfel, s-a terminat cu personajele abstracte din opere, s-a terminat cu născocirile mincinoase, cu absolutul, de acum - numai personaje reale, istoria adevărată a fiecăruia, relativul vieții cotidiene"[71].

Cuvântul de ordine devine, aşadar, pentru poeticienii primului modernism: omul natural, omul concret. Această fundamentală răsturnare de perspectivă are să atragă după sine unele consecinţe, deloc neglijabile, într-o ordine a procedeelor de construcţie a personajului. Parte din ele (cele mai semnificative) sunt trecute în revistă de A. David-Sauvageot, care arată, de pildă, că redescoperirea dimensiunii "naturale" a personajului a impus, pe de o parte, o tehnică a integrării umane în contextul său natural ori social, ceea ce a echivalat cu "o revanşă a naturii exterioare, a lumii materiale, a meşteşugurilor şi a industriei"[72]. Dar, pe de altă parte - observă, în continuare, A. David-Sauvageot - atenţia romancierului a trebuit să se concentreze asupra aspectelor de viaţă organică, asupra sferei biologicului, adică asupra acelor elemente ce dimensionează cu mai multă putere personajul ca "ins natural"; A. David-Sauvageot vorbeşte, pe această latură, de "o revanşă a corpului"[7]"[1]. într-un spirit înrudit, Emile Zola, reclama înlocuirea "omului metafizic" cu "omul fiziologic"[74].
Poetica romanului din epoca modernismului timpuriu ne apare - aşa cum sperăm că a reieşit din consideraţiile de mai sus - ca o aplicare a noului cod al cunoaşterii (cunoaşterea ştiinţifică) la arta narativă. A fost cea dintâi mare "reformă" a romanului european, sub semnul tutelar al modernităţii.

ÎN ORIZONTUL MISTERULUI

I

1. O dată cu triumful general al primului modernism, se ivesc şi cele dintâi semne ale crizei care îl va zgudui, criză determinată în principal de procesul de discreditare a tipului de cunoaştere ştiinţifică, al cărei model pusese cu atâta temei stăpânire asupra întregii gândiri occidentale în epoca industrială; de pe la jumătatea veacului al XlX-lea, încep să se audă însă tot mai numeroase voci care supun cunoaşterea ştiinţifică unei critici neiertătoare, vorbind necontenit despre limitele ei, limite ce nu ţin atât de precaritatea mijloacelor, cât de natura însăşi a acestei cunoaşteri: "acum se combate însuşi tipul de cunoaştere care **produce** ştiinţa experimentală şi matematică a naturii". Decepţia este atât de mare şi atât de întinsă, încât se poate observa o tot mai înfrigurată căutare a unui model alternativ al cunoaşterii, în legătură cu care se va şi contura, de altminteri, cel de al doilea modernism (sau, cum
l-am mai numit, "modernismul târziu"): "Reproşul care se aduce acestei cunoaşteri nu se referă la limitele ei, ci la însăşi natura ei, anunţându-se o altă cunoaştere, **rivală,** întemeiată pe un alt demers"'
Criza cunoaşterii de tip ştiinţific este determinată, în esenţă, de îndoiala cu privire la eficienţa şi adecvarea modelului său explicativ Ja sfera, marcată prin trăsături atât de aparte, a fenomenelor viului; G. E. Stahl, de pildă, care poate fi socotit drept "părintele vitalismului", denunţă cu toată hotărârea folosirea metaforei "automatului" - cu desăvârşire impropriu -pentru a explica procesele ce au loc la nivelul viului. G. E. Stahl se străduieşte să pună într-o lumină cât mai puternică legile specifice în exclusivitate viului, legi ce reclamă aşadar o metodologie distinctă; el deţine -conform aprecierilor lui Ilya Prigogine şi ale Isabellei Stengers - "o înaltă conştiinţă a precarităţii vieţii şi a singularităţii ei în raport cu legile generale ale descompunerii şi ale dispersiei"". în consecinţă, se urmăreşte acum elaborarea unui model alternativ al cunoaşterii, care - spre deosebire de modelul mecanicist - să poată da seama tocmai de această specificitate a

viului, definită în cele mai multe dintre cazuri ca însuşire a spontaneităţii, ca aptitudine de a-şi fi sie însuşi cauză, iar nu de a avea - asemeni obiectelor inerte - cauza în afara sa: "După Stahl, ceea ce este propriu viului e faptul de a fi intrinsec mecanic, de a poseda în el însuşi raţiunea şi finalitatea organizării sale " .
Dar perioada celui de al doilea modernism resimte necesitatea de a elabora un model alternativ al cunoaşterii, ca urmare nu doar a insistenţei cu care "discursul vieţii" şi al "viului" îşi afirmă trăsăturile distinctive, incompatibile cu o explicaţie de tip mecanicist; un rol tot atât de important, în această revoluţie epistemologică, îl jo.acă şi noul concept al naturii, de la care pleacă acum gândirea, un concept de o neîntrecută complexitate, care -departe de a se lăsa simplificată prin procesul de cunoaştere - pare, dimpotrivă, să fie tot mai mult potenţată. Ilya Prigogine şi Isabelle Stengers se referă chiar, în lucrarea citată, la o "natură deschisă": "Ştiinţele naturii sunt deschise de acum dialogului cu o natură ce nu poate fi dominată dintr-o singură privire teoretică, ci doar explorată, cu o natură deschisă căreia îi aparţinem şi noi, participând la construcţia ei"[4]. Autorii menţionaţi sunt de părere că procesul acesta de lărgire a conceptului tradiţional al naturii a luat avânt încă de pe la sfârşitul secolului al XVIII-lea, lupta împotriva reducţionismului înregistrând un prim moment de vârf prin filosofia hegeliană, "care integrează natura ordonată în nivele de complexitate crescândă"[5].
Această complexitate pe care o dobândeşte noul concept al realităţii este ilustrată - în cazul lui Lucian Blaga, un filosof şi scriitor dintre cei mai reprezentativi pentru fenomenul celui de al doilea modernism - printr-o teorie a "crizei obiectului", teorie ce prezintă obiectul natural doar ca pe un concept sintetic, ale cărui componente nu ar avea în totalitatea lor un caracter manifest, "fanic", mare parte din ele rămânând ca o faţă ascunsă, "criptică", a obiectului, ca un "mister deschis": "Ceea ce mai înainte fusese obiect neted, nedespicat - se preface în obiect

despicat în două: în **arătat** şi în **ascuns"[6].**
Pe măsură însă ce conceptul naturii primeşte o trăsătură de complexitate tot mai pronunţată, devine din ce în ce mai evident faptul că modelul explicativ de tip mecanicist îşi pierde valoarea operatorie, impunând căutarea unui model alternativ al cunoaşterii, înrudit mai mult cu discursul artistic, decât cu cel ştiinţific: "Foarte pe scurt, am putea spune că cunoaşterea filosofică a naturii - după această nouă definiţie a domeniului gândirii - ar fi trebuit să fie mai apropiată de geniul artistic, de activitatea creatorului care intră în rezonanţă directă cu aceea a naturii creatoare şi producătoare de forme, decât de muncă ştiinţifică" . Soluţiile avansate de Lucian Blaga în această direcţie merită toată atenţia; astfel, în **Ştiinţă** şi **creaţie** (1942) din **Trilogia cunoaşterii,** el propune o distincţie între două
38
tipuri de cunoaştere, "ireductibile unul la celălalt". Primul tip - pe care, aşa cum subliniază gânditorul, filosofia ştiinţei îl atribuie îndeobşte discursului ştiinţific - este menit să construiască o explicaţie de tip cauzal, pentru acele structuri ale realităţii ce se situează la nivelul ei de organizare cel mai simplu, nivel circumscris de "orizontul lumii date, sensibile"[8]. în ceea ce priveşte cel de al doilea tip de cunoaştere, Lucian Blaga îl concepe în chip explicit ca un contra-model, născut din nemulţumirea prilejuită de simplismul cunoaşterii ştiinţifice, şi care ar încerca să dea seama de alte nivele, de o complexitate sporită, ale realităţii, nivele identificate drept "un orizont al misterelor". Or, la un asemenea nivel de complexitate, realitatea este presupusă a prezenta anumite trăsături de "iraţionalitate"; este vorba, de pildă, ca să dăm numai un exemplu, de faptul că realitatea, la astfel de parametri ai complexităţii, nu ascultă de o lege a non-contradicţiei, ea totalizând adeseori termeni aflaţi într-o relaţie antinomică, de excludere reciprocă. în consecinţă, pentru a putea construi o explicaţie şi pentru a întemeia o înţelegere a realităţii în cazul unor structuri de o asemenea complexitate, este limpede că modelul raţionalist, bazat pe categoriile gândirii logice, devine cu totul inoperant şi că intelectul trebuie să facă apel la un model meta-logic, pe care - în terminologia sa, atât de personală - Lucian Blaga îl numeşte "ecstatic", definindu-1 după cum urmează: "Cât timp intelectul se aşează în cadrul funcţiilor sale logice normale, **e** enstatic. Din moment ce intelectul, pentru a formula ceva cu **ajutorul** conceptelor ce-i stau la dispoziţie, trebuie să evadeze din sine, să **se** aşeze cu hotărâre în afară de sine, în nepotrivire ireconciliabilă cu funcţiile sale logice, el devine ecstatic"[9].
Noul model al cunoaşterii se opune aşadar celui vechi, în felul în care şi intelectul ecstatic (translogic) se opune celui enstatic (strict logic)[10]. Predilecţia pentru procedeul paradoxiei subliniază - după Lucian Blaga -puternica înrudire dintre acest model explicativ, pe de o parte, şi metoda "dogmatică" şi categoriile sale, pe de alta: "Nu ne îndoim" - ne încredinţează gânditorul - "că dogmatismul în sens de 'metodă' va putea fi reactualizat"". De altminteri, pentru Lucian Blaga, "dogma" nu reprezintă altceva decât o gândire paradoxică, translogică, prin care antinomiile sunt "transfigurate": "orice dogmă mai cuprinde, prin înşişi termenii ce-i întrebuinţează, şi o indicaţie precisă că logicul trebuie depăşit şi că antinomia e presupusă ca soluţionată împotriva posibilităţilor noastre de înţelegere"[12]. Prin postulatul "paradoxiei " (sau, cu altă formulare, al "concilierii contrariilor"), modelul explicativ pe care îl impune cel de al doilea modernism se înscrie fără ezitare pe **o** coordonată a trans-logicului. în chip de concluzie, să spunem că, în ordine metodologică, poziţiile cele mai avansate nu mai sunt deţinute, în această perioadă, de cunoaşterea
39
ştiinţifică, pe primul plan trecând cunoaşterea de tip artistic (ce prezintă însă numeroase trăsături comune cu gândirea mitică). Nu e mai puţin adevărat însă că, în epoca post-modernă, reflecţia epistemologică nu va pregeta să îşi aproprie aceste contribuţii metodologice, integrându-le teoriei contemporane a ştiinţelor. Astfel, pornind de la teza modernistă a indeterminării fenomenelor viului, spiritul post-modern a ajuns - dându-i o elaborare superioară şi o extensiune mai largă - la teoria instabilităţii sistemelor naturale, teorie pe care gândirea matematică a ultimelor decenii a prezentat-o (prin contribuţiile lui Rene Thom, E. C. Zeeman, V. I. Arnold, R. Pomian ş.a.) ca "teorie a catastrofelor"[13]. Conform acestei teorii, natura nu ne oferă -arată Jean-Francois Lyotard - decât "insule izolate de determinism", regula constituind-o, dimpotrivă, "antagonismul catastrofic", non-determinismul[14].
O observaţie similară se cere făcută referitor şi la principiul modernist al "paradoxiei", principiu fructificat frecvent în cadrul teoriei post-moderne a ştiinţelor; în acest sens, trebuie menţionată în primul rând dialectica supraraţionalistă a lui Gaston Bachelard, care preconizează, după cum arată şi Anton Dumitriu, o "dialectizare a paradoxului", o integrare a lui "într-o viziune supraraţională, care este o viziune raţională deschisă"[15]. Gaston Bachelard citează - în lucrarea lui din 1940, **La philosophie** du non - punctul de vedere, revelatoriu, în această ordine, al lui C. Bialobrzeski, pentru care "în fizică, noţiunile unite nu sunt contradictorii, ca la Hegel, teza şi antiteza sunt mai degrabă complementare"[16].
în perioada celui dintâi modernism, asemenea intuiţii şi desfăşurări metodologice ar fi reprezentat, de bună seamă, abateri regretabile de la prescripţiile discursului ştiinţific, dominat, atât de puternic, de modelul explicativ de tip determinist.
2. Spuneam, la începutul paragrafului precedent, că discursul viului crează o fisură de instabilitate, în contrast cu imaginea pe care explicaţia deterministă o acreditase în legătură cu sistemele multiple şi variate ale naturii,

anume că ele s-ar defini ca sisteme de înaltă stabilitate, în virtutea caracterului perfect previzibil al performanţelor lor. Pentru modernismul din cel de al doilea val, discursul viului - şi în mod deosebit ceea ce ţine de libertatea umană - constituie un factor ce se sustrage determinismului universal, în sensul că spiritul îşi are cauza întotdeauna în sine însuşi, iar nu în afara sa; în felul acesta, comportamentul fiinţei umane ar sta sub semnul mai degrabă al auto-determinării şi al imprevizibilului. în opoziţie cu viziunea deterministă pe care o promova discursul ştiinţific, cel de al doilea modernism reactualizează definiţia filosofică - de tradiţie hegeliană - a naturii umane ca libertate: "spiritul" - arată Hegel, în **Prelegeri de filosofie a istoriei** (1837) - "este tocmai ceea ce are centrul în sine, ceea ce nu are unitatea în

afara sa, deoarece şi-a găsit-o; el este în sine şi la sine însuşi. Materia îşi are substanţa în afara sa; Spiritul este fiinţare la sine însuşi. Tocmai în aceasta constă libertatea, căci doar atunci când sunt dependent mă raportez la altceva, ce nu sunt eu şi nu pot să exist fără ceva exterior; liber sunt când sunt la mine însumi"[17].

Cugetarea filosofică a secolului va reveni asupra acestei probleme, în prelungirea consideraţiilor hegeliene; A. Schopenhauer admite, astfel, într-o primă instanţă, caracterul aservit al voinţei individuale, faptul că aceasta este modelată, în actele şi manifestările sale, de legile implacabile ale Voinţei universale de a fi. Dar autorul **Lumii ca voinţă şi reprezentare (2** voi., 1819-1842) descrie totodată şi căile prin care voinţa umană se poate elibera de această aservire, căile prin care ea poate să se scuture de jugul necesităţii; fiindcă voinţa individualităţii umane poate să se ridice până la o negare a tiranicei voinţe de a fi: "Aceasta este noţiunea de libertate, noţiune esenţialmente negativă, redusă cum e la a reprezenta negaţia necesităţii"[18].

Toate aceste elaborări - ce urmăresc să întemeieze o explicaţie a naturii umane pe baze nondeterministe - au avut, fireşte, repercusiuni dintre cele mai serioase asupra poeticii romanului, producând mutaţii substanţiale în ceea ce priveşte mai cu seamă structura personajului.

De un interes cu totul aparte sunt, sub un astfel de raport, abundentele reflecţii metaficţionale risipite în paginile romanelor dostoievskiene; noi ne vom mărgini, în cele ce urmează, la analiza unor teze de poetică a romanului, pe care Dostoievski le dezvoltă în prima parte a **însemnărilor din subterană** (1864), adevărată uvertură la marile construcţii romaneşti ce vor urma. Lungul monolog al naratorului din subterană este, de la un capăt la altul, un atac înverşunat tocmai împotriva modelului ştiinţific al cunoaşterii, cu însemnătatea pe care acesta o acordă "legilor naturii". Or, mărturiseşte cu iritare naratorul dostoievskian, "legile naturii m-au sâcâit toată viaţa mai mult decât orice"[19]. Oamenii de ştiinţă - notează, cu sarcasm, naratorul - consideră că de fapt comportamentul uman ar intra sub controlul absolut al legilor naturii, şi că voinţei libere a individului nu i s-ar îngădui deci să îşi exprime deopotrivă şi vrerea sa: "Natura nu te întreabă; puţin îi pasă de dorinţele dumitale, sau dacă-ţi place ori ba legile ei. Eşti obligat s-o accepţi aşa cum este; ca atare, să accepţi şi consecinţele"[20]. Din punctul de vedere al ştiinţei, sistemele naturii sunt aşadar sisteme prin excelenţă stabile, de vreme ce principalul factor destabilizator - arbitrarul voinţei umane - a fost practic abolit; o astfel de concepţie îşi găseşte expresia, arată naratorul dostoievskian, pe de o parte în formula matematică a lui "doi ori doi fac patru" ("n-ai ce face !"), iar, pe de altă parte, în metafora "omului - clapă de pian sau buton al orgii" (metaforă la originea căreia se află Diderot, cu ale sale **Convorbiri**

între d'Alembert şi Diderot). Or, teza naratorului este aceea că. în măsura în care dobândeşte o tot mai vie conştiinţă de sine, în măsura în care se încarcă de trufia propriului principiu, voinţa umană nu pregetă să se răzvrătească împotriva legilor naturii, să încerce să scuture supremaţia acestora şi să se afirme pe sine şi vrerea sa în mod liber, chiar dacă această răzvrătire nu are practic nici o şansă de triumf: "Oamenii mai sunt încă oameni, nu clape de pian, chiar dacă ele ameninţă să ducă atât de departe concertul lor, încât să nu mai avem cum ne dori nimic alt decât tabelul. Şi nu numai atâtxhiar dacă ar deveni, într-adevăr, o clapă de pian, chiar dacă graţie ştiinţelor naturale şi matematicii i s-ar dovedi negru pe alb că atât a devenit, atât este, omul tot nu şi-ar vârî minţile-n cap, ci ar face înadins ceva potrivnic, din pură ingratitudine: propriu-zis, ca s-o ţină până-n pânzele albe pe-a lui"[21].

Această viziune dostoievskiană asupra raportului dintre legile naturii şi libertatea umană are să se răsfrângă însă nu doar asupra poeticii personajului, ci deopotrivă şi asupra dialecticii conflictului, care - graţie forţelor refractare la orice măsurătoare, pe care le antrenează în desfăşurarea sa - va dobândi trăsături prin excelenţă aleatorii. Observaţii pătrunzătoare cu privire la procedeele de construire a conflictului la Dostoievski. face G. Steiner, într-o cercetare comparativă din 1959, asupra lui Tolstoi şi Dostoievski; după G. Steiner, autorul **Idiotului** nu s-ar fi arătat interesat de un conflict cu aspect linear (ceea ce ar fi însemnat o validare a modelului determinist, bazat pe legea cauzalităţii), cât mai degrabă de o acţiune cu un pattern tabular. Termenul ("tabular") nu este al lui G. Steiner, dar el nu poate fi ocolit; autorul monografiei **Tolstoi or Dostoievski** vorbeşte astfel despre fascinaţia romancierului rus pentru pluralitatea căilor de soluţionare a conflictului, o pluralitate ce autorizează "dinamica liberă şi imprevizibilă a acţiunii"[22]. încordarea epică s-ar datora, în romanele dostoievskiene, faptului că "soluţiile posibile şi jocul care se joacă între ele înconjură textul din toate părţile". Ceea ce ar urmări scriitorul ar fi să ne arate "imensa pletoră a posibilităţilor latente din conflict"[23].

Vederi înrudite, în legătură cu o poetică a conflictului în sens tabular, am dezvoltat, la rândul nostru, într-un eseu

monografic din 1971, eseu în care insistam asupra procedeului tipic de "răsturnare a deznodământului". Tot acolo remarcam faptul că "agentul dezordinii" şi al instabilităţii îl reprezintă, de regulă, în opera dostoievskiană, femeile, adică tocmai fiinţele la care voinţa se află în mai mare măsură "la discreţia capriciului şi al arbitrarului"[24].
Preocupări de a emenda punctul de vedere ştiinţific asupra naturii umane, punct de vedere ce întemeiază înţelegerea pe postulatul unui imperiu universal al necesităţii, instaurat cu ajutorul unor legi neîndurătoare ale firii, se conturează şi în reflecţiile meta-ficţionale pe care Lev Tolstoi le dezvoltă în ultimul volum al romanului său **Război şi pace** (1867-1869). De fapt,

scriitorul acceptă în parte punctul de vedere ştiinţific, grăbindu-se totuşi să sublinieze că el nu reprezintă adevărul întreg, ci numai o parte a acestuia: "Căci faptul că din punctul de vedere al observaţiei ştiinţifice raţiunea şi voinţa sunt nişte sectoare sau **secretions** ale creierului, şi faptul că omul, urmând legii generale, a putut să se dezvolte din fiinţe inferioare, într-o epocă imemorabilă, nu face decât să clarifice dintr-o latură nouă, adevărul de mii de ani recunoscut de toate religiile şi teoriile filosofice, şi anume că, din punctul de vedere al raţiunii, omul este supus legilor necesităţii; dar adevărul acesta nu face ca problema noastră să înainteze spre rezolvare nici cu grosimea unui fir de păr. Căci această problemă mai are o latură, cea opusă, bazată pe conştiinţa libertăţii "[25]. Pentru a restitui adevărul în întregul său, Lev Tolstoi pretinde să facem deopotrivă loc şi libertăţii umane, în acest joc al forţelor ce îşi dispută controlul asupra sistemelor realităţii: "Reprezentarea unei acţiuni omeneşti, supusă exclusiv legilor necesităţii, fără o cât de mică rămăşiţă de libertate, este tot atât de imposibilă, ca şi reprezentarea unei acţiuni complet libere"[26].
Aparent echilibrată, poziţia lui Tolstoi ascunde totuşi o tendinţă neîndoielnică de a obliga modelul explicaţiei ştiinţifice să bată cât mai mult în retragere; fiindcă legea cauzalităţii - admisă în principiu - este practic reformulată de scriitor, într-un spirit cu totul diferit decât cel promovat de teoria contemporană a ştiinţelor. Tolstoi ne prezintă felul în care funcţionează această lege - la nivelul evenimentelor istorice, deci al unor macrosisteme materiale - nu atât pe baza unui model linear (cauză-efect), cât a unuia, iarăşi, tabular, (scriitorul vorbeşte despre o "infinitate" de cauze mărunte, ce concură la producerea unui eveniment: "ca în orice acţiune practică, nimic nu poate fi delimitat şi totul depinde de o serie de împrejurări fără număr, a căror însemnătate se defineşte într-o singură clipă, de care nimeni nu poate să spună când are să se ivească"[27]). Explicaţia evenimentului se întemeiază, desigur, pe un principiu de natură cauzală, dar dificultatea măsurătorilor, pentru stabilirea stării iniţiale a sistemului, dificultatea unei inventarieri complete a cauzelor ne obligă să vorbim despre un determinism perfect compatibil cu ideea unei relative instabilităţi a sistemului, teză cu adevărat revoluţionară, din perspectiva unei poetici a subiectului. Lev Tolstoi pune de altminteri la îndoială caracterul "ştiinţific" al unei explicaţii clădite pe temeiul unui determinism atât de labil: "ajunsese la concluzia că nu există şi nici nu poate exista vreo ştiinţă a războiului şi că din pricina asta nu există şi nici nu poate exista nici un fel de aşa-zis geniu militar"[28]. într-o lucrare mai veche a noastră, încercam să înscriem conceptul de determinism pe care îl avansează Lev Tolstoi în **Război şi pace** sub o rubrică a "determinismului creator", pe care îl socoteam un fel de bergsonism "avânt la lettre"[29].

Pe linia unor preocupări asemănătoare de poetică a romanului se situează şi reflecţiile cu caracter meta-ficţional din unele romane ale lui Andre Gide, dar în mod deosebit din Pivniţele Vaticanului (1914); cele mai multe din aceste glose teoretice ne sunt servite în cursul substanţialelor colocvii dintre romancierul Julius de Baraglioul şi tânărul său prieten Lafcadio Wluiki, ultimul fiind de regulă cel care se află pe poziţiile cele mai novatoare. A. Gide urmăreşte de fapt să scoată comportamentul uman de sub autoritatea unui model determinist (în care totul s-ar înscrie în schema unei relaţii: motiv-faptă), pentru a-1 asocia mai degrabă unui model al aleatoricului, al întâmplătorului (caracterizat printr-o evazivitate accentuată a motivaţiilor comportamentale, prin promovarea, în schimb, a unor fapte perfect nemotivate, denumite de scriitor cu termenul de "acte gratuite"). Repudierea explicaţiei deterministe este cât se poate de transparentă în mărturisirile lui Lafcadio Wluiki: "Nimic nu îmi ridică atâtea obstacole în cale, precum nevoia; nu mi-am bătut capul niciodată decât cu lucruri care să nu-mi fie folositoare"[30]. Aristocratic prin natura lui cea mai adâncă, Lafcadio - ni se spune în altă parte - "nu îngăduise necesităţii să-i impună vreun gest"[31]. Asemenea dezavuări ale modelului determinist, atât de îndrăgit de discursul ştiinţific din veacul trecut, sunt preluate treptat de vocea lui Julius de Baraglioul, inspirat, se vede, de radicalitatea reformelor de poetică a romanului, preconizate de Lafcadio; încât va fi acum rândul lui Julius să explice principiul faptelor arbitrare, într-o convorbire cu Amedee Fleurissoire: "important este ca, ceea ce îl determină să acţioneze, să nu mai fie o simplă chestiune de interes, sau, cum vă exprimaţi voi îndeobşte, ca el să nu mai asculte de nişte motivaţii interesate"[j2].Toate aceste reflecţii îl conduc pe Julius la proiectul unui roman, în care personajul să săvârşească o crimă fără motiv: "Nu vreau ca această crimă să aibă vreun motiv" - îşi împărtăşeşte el planul lui Lafcadio Wluiki, precizând, mai apoi: "Gândeşte-te! o crimă care să n-aibă drept motiv nici patima, nici vreo indigenţă. Raţiunea lui de a comite această crimă să o constituie tocmai lipsa desăvârşită a vreunei raţiuni"[33].
Cel de al doilea modernism îşi găseşte în Andre Gide o voce dintre cele mai autorizate pentru a denunţa, încă o

dată, modelul determinist, modelul predilect al discursului ştiinţific.
în sfârşit, seriei de exemple comentate până acum, să-i mai adăugăm încă unul, notabil prin cîteva contribuţii teoretice de detaliu, ce conferă acestor teze de poetică a personajului un aspect deopotrivă extrem de elaborat şi foarte personal ; este vorba, în speţă, de metoda "progresiv-regresivă" de construire - şi explicare - a personajului, metodă pe care Jean-Paul Sartre înţelege să o opună modelului determinist, de sorginte pur ştiinţifică. Mai ales două dintre principiile de bază ale metodei sartriene merită să ne reţină
44
atenţia: ne gândim întâi de toate la faptul că, departe de a exclude acţiunea mecanismelor cauzalităţii, Jean-Paul Sartre le descrie totuşi cu un spor de supleţe, în sensul că, pentru el, relaţia cauzală nu se. mai lasă structurată cu ajutorul unui model linear, filosoful invocând necontenit problema unor "meditaţii", a unor nivele succesive de concreteţe la care ar trebui să coboare "universalul abstract" pentru a influenţa desfăşurarea unor procese ale realităţii, fiecare nivel al "medierii" încărcând factorul cauzal prim cu noi determinaţii particulare, de natură să confere în cele din urmă conceptului de cauză complexitatea nemăsurată a concretului istoric însuşi: "materialismul dialectic nu poate să se mai lipsească de mediaţia privilegiată, care să-i permită să treacă de la determinaţiile generale şi abstracte, la anumite trăsături ale individului singular"^[4]. Conceptul de cauză absoarbe în felul acesta întreaga realitate, într-un spirit ce prezintă de altminteri unele înrudiri cu vederile tolstoiene; dar este evident că, în virtutea tocmai a complexităţii extreme pe care această noţiune o dobândeşte, ea îngreuiază într-atât calculele şi măsurătorile, încât cu nici un chip nu mai poate fi vorba despre instituirea unor sisteme stabile.
Jean-Paul Sartre recunoaşte aşadar validitatea modelului determinist, dar practic îl subminează, prin chiar supleţea cu care îl concepe. Oricum, metoda progresiv-regresivă prevede - şi aceasta reprezintă cea de a doua trăsătură a sa, asupra căreia doream să insistăm - şi un model alternativ, care pleacă de la principiul că fiinţa umană nu se lasă propriu-zis explicată doar cu ajutorul unor "cauze", ci - mai curând - într-o perspectivă finalistă, prin "scopurile" sale. Fiindcă individul uman se cere înţeles esenţialmente ca un "proiect", ca o eternă depăşire a facticităţii sale de start, spre un câmp al propriilor posibilităţi: "conduita cea mai rudimentară trebuie definită simultan printr-o raportare la factorii reali şi prezenţi care o condiţionează, ca şi prin raportul cu un lucru aşteptat, pe care ea îl ajută să se nască"[35]. Conceptul de "proiect" se constituie de fapt în elementul central al unei teorii generale ce afirmă, în esenţă, statutul fiinţei umane: acela de libertate în act.
Cel de al doilea modernism arată prin urmare o propensiune neîndoielnică pentru modelele explicative non-deterministe, adaptabile sistemelor instabile (cum este, între altele, îndeosebi realitatea umană), străduindu-se să racordeze poetica romanului la aceste desfăşurări teoretice novatoare.
3. Modelul explicativ preconizat de primul modernism se distinge, cum am arătat, printr-o predilecţie accentuată pentru parţialitate; omul de ştiinţă al epocii pozitiviste se dezinteresează pe de-a-ntregul de "cauza primă" a lucrurilor (din perspectiva căreia ar fi, desigur, cu putinţă o depăşire a parţialităţii înspre o viziune totalizatoare), pentru a se concentra în
45
exclusivitate asupra "cauzelor proxime", mai lesne abordabile cu mijloace experimentale (dar promovând o explicaţie nu atât sintetică, integratoare, cât una segmenţială a realităţii).
Celui de al doilea modernism îi este propriu, dimpotrivă, un efort explicativ îndreptat cu precădere asupra totalităţilor, adică asupra unor structuri ale realităţii de o asemenea complexitate, încât vor ieşi cu putere în evidenţă unele limite inerente ale modelului determinist, ceea ce va face necesară instituirea unui model alternativ al cunoaşterii, ce nu va mai opera cu categoriile gândirii logice, ci cu acelea ale "translogicului" (sau ale "paralogiei", în terminologia lui Jean-François Lyotard).
Şi, întrucât în cadrul acestui paragraf vom recurge în chip exclusiv la exemple împrumutate din sfera reflecţiei teoretice - dar şi a poeticii implicite - datorate unor romancieri români, în intenţia de a pune în evidenţă cât mai apăsat contribuţia românească la elaborarea codului modern al romanului, să spunem că această nouă orientare, spre cuprinderea totalităţii, este ilustrată de pildă de scrierile teoretice ale lui Camil Petrescu. Avem în vedere mai cu seamă tratatul său filosofic despre **Doctrina substanţei,** redactat în cursul anilor 1939-1940 (într-o primă versiune), dar publicat numai postum, în 1988[j6]. în primul capitol al lucrării sale **(Ontologia concretului)** - capitol cu largi şi importante deschideri metodologice - Camil Petrescu enunţă una dintre tezele capitale pe care se clădeşte doctrina substanţei, anume aceea că realitatea necesară (sau, în alţi termeni, concretul istoric) trebuie înţeleasă ca alcătuind un "sistem existenţial" ("concretul alcătuieşte deci un sistem existenţial"[37]), o totalitate de un nivel foarte înalt al complexităţii ("concretul...prezintă o structură de complexitate fără-seamăn'"[8]). Principiul de organizare al acestui "sistem existenţial" este - consideră Camil Petrescu -unul de natură organică: "Este o organicitate în sensul că orice dat al acestui concret este condiţionat de toată existenţa, într-un grad care-i conferă tocmai **titlul de existenţă'"[9].** Asupra atributului organicităţii, Camil Petrescu stăruie îndelung, arătând că el este în măsură să confere sistemului total al realităţii o serie de trăsături, în viitutea cărora ordinea acestuia iese din tiparele unei articulări strict logice: "Poate că această ordine depăşeşte o simetrie logică, poate că principiul concretului are nevoie de o formulă mult mai complexă decât formula logică-matematică"[40]. Metoda substanţialistă reprezintă soluţia pe care Camil Petrescu o dă acestei cerinţe, de a elabora un model alternativ al

cunoaşterii, superior celui mecanic-determinist, apt să dea seama de totalitățile organice ale existenței concrete. Metoda substanțialistă opune de fapt modelului perimat al gândirii "dialectice" (logiciste), modelul, mult mai evoluat, al înțelegerii integratoare[41].
Tendințe totalizante se afirmă deopotrivă şi în cadrul grupării de la revista **Saeculum,** condusă de Lucian Blaga; vederi programatice în această

direcție dezvoltă, astfel, Zevedei Barbu, într-o serie de studii. în **Metafizicul, funcțiune integrală a spiritului** (1943), autorul crede a putea distinge un "ciclu dialectic" al valorilor, într-o perspectivă de istorie culturală: "Acest ciclu e fixat de noi în **valoare religioasă, valoare ştiințifică,** ca teză şi antiteză, şi **valoare metafizică,** ca sinteză" ". Dacă valoarea religioasă deține hegemonia în evul mediu, dacă valoarea ştiințifică îşi dobândeşte supremația începând cu epoca Renaşterii, valoarea metafizică ar fi privilegiată de timpurile moderne, inaugurate de romantism: "Prin aceasta" - notează Zevedei Barbu - "enunțăm metafizicul ca fundamentala spirituală a timpului şi omului actual"[43]. Or, pentru autorul considerațiilor din **Saeculum,** valoarea metafizică - valoarea dominantă a modernității - se cere definită în primul rând pe seama unor funcțiuni integratoare: "în metafizic, orice moment, orice parte se leagă esențial, ducând pe **o** cale directă la întreg"[44].
într-un alt studiu, tot din 1943 **(De la dialectică la'existențialism),** Zevedei Barbu urmăreşte mai îndeaproape problemele de ordin metodologic pe care le ridică punctul de vedere totalizator, viziunea metafizică; este vorba, mai exact, de caracterul extrem de complex pe care îl posedă structurile totalității, precum şi de imperativul de a elabora un nou model al cunoaşterii capabil de a da seama de această complexitate, şi, în primul rând, de a justifica antinomiile existenței: "în lumina acestei pretențiuni, trebuiesc căutate astfel formele de existență ale spiritului, încât acesta să poată cuprinde **totul;** să cuprindă şi să justifice chiar şi **contradicția"[45].** Noul model al cunoaşterii, implică prin urmare, în chip necesar, o "logică nouă", **o** gândire bazată pe paradox, şi care depăşeşte categoriile logicului, pentru **a se** adapta celor ale concretului: "Kierkegaard doreşte să gândească în categoriile trăirii"[46].
Tendințele acestea totalizante - asociate cu proiectul de elaborare a unui nou model al cunoaşterii - înregistrează un considerabil avânt, în legătură, de asemenea, cu interesul sporit pentru structurile mitului, interes alimentat mai cu seamă, în spațiul cultural românesc, de cercetările întreprinse de Mircea Eliade. Funcția mitului - arată savantul român, **în Aspecte ale mitului** (1963) - este esențialmente una regresivă, prin care se înfăptuieşte o "întoarcere la origini"; ceea ce presupune, între altele, o abolire a timpului "profan" şi **o** instituire a unui timp "sacru": "S-ar putea spune, într-o formulă sumară, că trăind miturile ieşim din timpul profan, cronologic, şi pătrundem într-un timp calitativ diferit, un timp "sacru", deopotrivă primordial şi recuperabil la infinit"[47]. Or, timpul sacru etalează particularități deosebite radical de cele ale timpului profan, în sensul că, de la o schemă lineară, cronologică (marcată de dinamica trecut-prezent-viitor), se trece la un model totalizant, la eternitate (sau "ne-timp"): "Sensul şi rostul acestei tehnici nu e greu de înțeles; acela care o ia în susul timpului trebuie în mod necesar

să regăsească punctul de pornire care, în definitiv, coincide cu cosmogonia (...)• Dar mai este ceva şi mai important: ajungem la începutul timpului şi dăm de ne-timp, de acel prezent veşnic care a precedat existența temporală, întemeiată de prima existență omenească decăzută"[48]. Retragerea din timpul profan şi accesul la timpul sacru presupune aşadar experiența unor structuri ontologice mult mai complexe, pentru explicarea cărora mijloacele mecanic-logiciste se dovedesc cu totul insuficiente.
Analiza mitului relevă un proces similar - de înlocuire a unor structuri relativ simple, prin altele, de un grad de complexitate mult mai ridicat, rezultând din unele operații totalizatoare - şi la nivelul unor categorii ontologice corelative, cum e aceea a spațiului. Spațiul sacru se distinge, astfel, prin trăsăturile sale de "cosmicitate", prin organizare în jurul unui "centru", ceea ce îl opune spațiului profan, un spațiu detotalizat, prin excelență "haotic"[49].
Dar legile totalizante ale structurilor mitului sunt cu osebire evidente în legătură cu tentativa lor de reprezentare a principiului suprem al existenței, Ființa absolută. Or, mitul pune în lumină tocmai acea însuşire a principiului absolut de a constitui o reunire a contrariilor, o **coincidentia oppositorum:** "Mitul lui Varuna revelă bi-unitatea divină, coincidența contrariilor, totalizarea atributelor în sânul divinității"[50]. Pentru a înțelege şi explica Ființa absolută, este nevoie prin urmare de o transcendere a categoriilor logice, este nevoie de o gândire de tip paralogic.
Reflecția asupra structurilor gândirii mitice a jucat deci, după cum s-a putut vedea, un rol determinant în cristalizarea noului model al cunoaşterii.
Vom trece în revistă, în continuare, câteva contribuții majore în direcția cristalizării deopotrivă a unei poetici a romanului adaptată la noua epistemă; vom lua în discuție, sub acest raport, câteva puncte de vedere elaborate, aşa cum subliniam mai devreme, în exclusivitate de importanți romancieri români, în speță de Liviu Rebreanu şi de Mircea Eliade. Vom zăbovi atât asupra unor elemente de poetică implicită, cât şi asupra unor reflecții teoretice, risipite în diverse articole sau mărturisiri publice. Ne vom opri pentru început asupra programului

literar al lui Liviu Rebreanu, vizând fundamentarea unui "realism al esențelor".
în Addenda la al doilea volum din **Jurnalul** (1984) lui Liviu Rebreanu[51], Niculae Gheran grupează câteva interviuri şi mărturisiri ale scriitorului, unele ceva mai bine cunoscute, altele rămase aproape uitate în paginile unor publicații ale vremii; restituirea tuturor acestor documente este salutară, de natură să producă anumite clarificări necesare cu privire la crezul literar al romancierului. Revalatorii şi instructive ni s-au părut îndeosebi două dintre aceste interviuri, cel dintâi **(Printre romancieri, poeți şi critici)** - de fapt, răspunsul la o anchetă literară - apărut în ziarul **Buna-Vestire** din 26
48
martie 1938, iar, cel de al doilea **(De vorbă cu romancierul Liviu Rebreanu),** publicat în **Adevărul literar şi artistic** din 25 decembrie 1938. în ambele, romancierul aduce precizări importante în legătură cu țelurile şi programul său estetic; Liviu Rebreanu consideră aici oportun să preconizeze o depăşire a formulei realismului tradițional, ori a naturalismului. El se dezice, cu alte cuvinte, de realismul care "copia sincer, fidel şi fotografic -până la mărunte amănunte, totul"; ar fi sosit momentul ca literatura (şi mai cu seamă romanul) să păşească pe drumul unui "realism nou", al unui **"realism al esențelor"[52].** Formula aceasta îşi desluşeşte înțelesul în cadrul câtorva contexte, în care ea este folosită în strânsă relație cu ideea "vieții universale"; printr-un " realism al esențelor", Liviu Rebreanu are deci de fapt în vedere o tentativă de a capta totalitatea ființei: "Romanul este o construcție de artă care fixează curgerea vieții (această viață care e nestatornică, fluidă, fără tipar). Romanul dă vieții un tipar care-i va cuprinde şi dinamismul şi fluiditatea"[53].
Interviurile şi declarațiile publice ale lui Liviu Rebreanu nu duc totuşi nicăieri până la capăt efortul acesta de a defini în chip cât mai strâns conceptul "vieții", deşi ideea îl obsedează statornic pe scriitor. Dar o definiție aproximativă a "vieții universale" - văzută ca principiu central al "noului realism", al unui "realism al esențelor" - prinde contur în chiar textul romanelor lui Liviu Rebreanu. Din perspectiva marelui scriitor, "viața universală" apare sub înfățişarea unei mărețe şi cuprinzătoare "sinteze", a unei totalizări depline a Ființei, prin care s-ar înfăptui şi s-ar fundamenta întâlnirea extremelor, integrarea elementelor contrastante. Viața cea mare -reflectează Titu Herdelea, în romanul **Ion** (1920) - "sunt eu, precum e şi vaca lui Ion sau câinele nostru, ori viermele ce se aşează singur sub talpa mea ca să-1 strivesc, sau chiar bolovanul pe care-1 izbeşti cu piciorul, precum tot ce este, şi cerul, şi ceea ce este dincolo de cer şi de stele, şi dincolo de acest dincolo, mereu, pâ-nă-n nesfârşitul nesfârşitului..."[54].
înainte de a trece la analiza reflexelor pe care acest principiu al totalizării le are asupra poeticii propriu-zise a romanului rebrenian, merită să ne ocupăm, fie şi fugar, de felul în care el modelează viziunea ontologică a scriitorului, cu aplicație la romanul **Ion.** Ne va preocupa mai cu seamă felul în care viziunea scriitorului se cristalizează la nivelul unor simboluri ale romanului.
Vom descoperi, astfel, întâi de toate, că asupra spațiului fictiv al romanului îşi aruncă umbra dominatoare un asemenea element simbolic totalizator, care ne întâmpină (cum urmăm şerpuirile faimoasei şosele "ce vine de la Cârlibaba"), chiar la intrarea în satul Pripas: "La marginea satului te întâmpină din stânga o cruce strâmbă, pe care e răstignit un Hristos cu fața spălăcită de ploi şi cu o cunună de flori veştede agățate la picioare"'[55].
49
Crucea poate fi, desigur, privită şi ca o simplă componentă materială a peisajului, asupra căreia ochiul naratorului să fi zăbovit pentru o clipă, în conformitate cu nişte canoane ale artei realiste. Luând în considerare însă anumite modulații ale acestui simbol, modulații ce revin cu o insistență semnificativă pe parcursul romanului, suntem înclinați mai curând să interpretăm crucea din perspectiva unui "realism al esențelor", ca pe o imagine ce totalizează extremele: pe de o parte - calvarul, suferința şi moartea, iar - pe de altă parte - resurecția şi afirmarea, în eternitate, a vieții biruitoare. Valențele totalizatoare ale simbolismului **crucii** sunt puse în evidență, de altfel, într-o cercetare de "arhetipologie generală", de Gilbert Durând, care arată că "simbolul crucii este o unitate a contrariilor, semn de totalizare"[56]. Funcția totalizatoare a simbolului crucii este reținută şi de Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant: "Crucea are în consecință o funcție de sinteză şi măsură. în ea se întâlnesc cerul şi pământul. în ea se întrepătrund timpul şi spațiul. Ea este cordonul ombilical niciodată retezat între cosmos şi centrul originar. Dintre toate simbolurile, el este cel mai universal, cel mai totalizant"[57].
Modulația fundamentală pe care o înregistrează crucea, în cuprinsul romanului, o reprezintă copacul; asupra izomorfismului dintre simbolul **crucii** şi acela al **copacului,** în imaginarul colectiv, atrage de altminteri atenția acelaşi Gilbert Durând: "Pomul coloană structurează totalizarea cosmică obişnuită a simbolurilor vegetale, printr-un vector vertical izant"[58]. în romanul lui Liviu Rebreanu, copacul este o imagine asociată, pe rând, printr-un fenomen de detotalizare, când cu una, când cu cealaltă dintre semnificațiile polare pe care le unificase simbolul matrice al crucii. Vom întâlni. în consecință, mai întâi **mărul** de pe pământurile cu atâta trudă dobândite de Ion; este acesta, în esență, un loc şi un semn pentru marile întâmplări ale vieții triumfătoare. Sub **mărul** amintit aduce Ana pe lume, în durere şi în speranță totodată, pe copilul lui Ion: "Sosi totuşi mai devreme şi de aceea se îndreptă cu merinde spre un măr pădureț din marginea holdei, să aşeze acolo coşul şi să ia secera, să mai taie şi ea doi-trei snopi. Când se plecă însă să rezeme coşul de trunchiul scorburos, o sfredeli un junghi atât de dureros, parcă o secure i-ar fi despicat burta (...). Prin umbra subțire a mărului, lumina albă pândea tremurându-şi petele străvezii pe corpul chinuit al femeii"[59].

Acelaşi **măr pădureţ** are să reapară şi mai târziu în roman, încărcat cu o semnificaţie simbolică neschimbată (afirmare a valorilor vieţii); sub acelaşi frunziş protector al lui, se consumă scena de dragoste dintre Ion şi Florica, scena în care se săvârşeşte probabil miracolul unei alte zămisliri, a copilului ce avea să vină pe lume după năpraznica moarte a lui Ion. Mărul pădureţ rămâne aşadar, şi de această dată, asociat cu semnificaţii euforice, înălţân-

50

du-se ca un simbol al vieţii triumfătoare: "Trecură prin porumbişte şi se opriră sub mărul pădureţ unde sumanul bărbatului era aşternut pe jos la umbră, ca un culcuş pregătit înadins (...). Frunzele mărului foşneau ca o imputare. Şi imputarea îi aducea aminte de Ana"[60].

Dar silueta **mărului pădureţ** se suprapune în roman peste aceea a altui copac, **nucul,** investit, acesta din urmă, cu semnificaţii disforice, thanatice, prin care se închide cercul simbolic al **copacului** ca loc de întâlnire a contrariilor. Sub un **nuc** - şi sprijinindu-se de trunchiul lui - îşi consumă îndelungata şi chinuitoarea lui agonie Ion, străpuns în coastă, cu sapa, de George, asemeni unui Christ derizoriu: "Văzu (Florica - n.n.) băltoaca de sânge lângă grădiniţă, aproape de prispă, apoi dâra roşiatică, spălăcită, ce se întindea până sub nuc, unde Ion zăcea ca o grămadă de carne"[61].

Sistemul de imagini şi de simboluri al romanului **(crucea** / **copacul)** urmăreşte aşadar să atragă luarea aminte asupra esenţei însăşi a vieţii, ca unitate a contrariilor.

Principiul totalizării îşi va spune însă cuvântul, la Liviu Rebreanu, nu numai într-o ordine a viziunii ontologice, ci şi - după cum precizam mai înainte - într-una a poeticii propriu-zise a romanului; se cuvine notată, în această direcţie, preferinţa făţişă a scriitorului pentru subiecte de o marcată complexitate. Sunt pe deplin revelatoare, astfel, precizările pe care le aduce Liviu Rebreanu, în **Mărturisiri** (1932), cu privire la geneza romanului Ion; fazele succesive prin care a trecut proiectul acestei vaste naraţiuni vorbesc tocmai despre insatisfacţia scriitorului faţă de structura iniţială a subiectului, mult prea simplă, precum şi despre strădania lui de a-i conferi cât mai multă complexitate: "în anii aceştia s-a născut şi ideea de a completa simpla ceartă între ţărani pentru pământ, care ar fi fost prea monotonă, cu o acţiune secundară, când paralelă şi când împletită cu cea principală, o acţiune care să privească pătura intelectuală din Ardeal şi, în primul rând, familia învăţătorească şi preoţească"[62].

Principiul totalităţii pretinde însă, în concepţia lui Liviu Rebreanu, ca această complexitate epică să fie marcată şi printr-o trăsătură a organicităţii, fără de care ea nu poate să mai prezinte interes; este semnificativă astfel reacţia scriitorului faţă de unul din stadiile manuscrisului, în care subiectul, de o structură deja relativ complexă, nu dobândise încă nota de organicitate râvnită: "N-am avut curajul să recitesc ce-am scris decât peste mai multe săptămâni. Am fost crunt decepţionat. Ieşise ceva cu desăvârşire neorganic. Doar ici-colo unele momente realizate. Prea multe personagii şi episoade, nelegate între ele şi cu acţiunile conducătoare, erau un balast supărător şi ucigător de viaţă"[6j].

Cerinţa organicităţii operei de artă, în speţă a romanului, se referă de fapt la echivalarea pluralităţii epice cu o etalare a laturilor diverse ale unui

51

întreg unitar, la înţelegerea ei ca diferenţiere a unităţii în momentele ei constitutive, sau, şi mai exact, ca desfacere a "totalităţii vieţii naţionale" într-o serie de episoade particulare. Principiul totalităţii pare să îl conducă pe Liviu Rebreanu spre elaborarea unei poetici mai curând a epopeii, decât a romanului[64]. O metaforă ce plasticizează admirabil concepţia epică totalizatoare a romancierului ne-o furnizează el însuşi, în **Mărturisiri:** "Vedeam acum în fiecare moment mersul romanului. începuse a mi se sintetiza în minte ca o figură grafică: o tulpină se desparte în două ramuri viguroase, care, la rândul lor, îşi încolăcesc braţele, din ce în ce mai fine, în toate părţile; cele două ramuri se împreună apoi iarăşi, închegând aceeaşi tulpină regenerată cu sevă nouă"[65].

Predilecţia accentuată pe care Liviu Rebreanu o arată pentru principiul totalizării face din el un exponent tipic, mai puţin pentru romanul naturalist, pentru romanul celui dintâi modernism, aşa cum se consideră îndeobşte, şi, în măsură mult mai mare, pentru romanul celui de al doilea modernism.

Afirmarea noului model al cunoaşterii a atras însă după sine şi alte asemenea prefaceri, la nivelul unei poetici propriu-zise a romanului; s-a produs astfel o reactivare masivă a unor scenarii epice arhetipale,din sfera ritualurilor de iniţiere. Aventura gnoseologică pe care o tentează omul modern (aceea, cum am văzut, de a ieşi din tiparele şi categoriile logice şi de a accede la o formă superioară de cunoaştere, paralogică) este în cazuri destul de numeroase asimilată schemelor arhaice de instalare în "adevărata cunoaştere"; ne referim fie la schema înlăturării unei legături care astupă vederea ("originile acestei teme trebuie căutate în epoca Upanishadelor. Am rezumat mai înainte povestea din **Chandogya Upanişad** despre omul luat captiv de nişte tâlhari şi dus departe de satul său, cu ochii legaţi, precum şi comentariul la această poveste, al lui Sankara: tâlharii şi ochii legaţi îl învaţă pe om că trebuie să descopere adevărata cunoaştere"[66]), fie la aceea a "trezirii" din somnul neştiinţei ("Literatura indiană foloseşte, fără a face vreo deosebire între ele, imaginile legăturii, înlănţuirii, captivităţii, sau uitării, neştiinţei, somnului, spre a semnifica condiţia umană; şi, dimpotrivă, imaginile de descătuşare şi acelea de sfâşiere a unui văl, sau de scoatere a unei legături care acoperea ochii, sau ale memoriei, rememorării, trezirii, deşteptării etc, spre a exprima suprimarea, sau transcenderea condiţiei umane, libertatea, mântuirea: moksa, mukti, nirvana etc."[67]).

Scenariile acestea arhaice ale experienţei gnoseologice fundamentale circulă de fapt în variante multiple, în funcţie de aria culturală de provenienţă (Upanishade, gândirea gnostică etc). Noi vom încerca să ne oprim, în continuare, asupra unei proze narative ce pune în mod copios la contribuţie un scenariu gnoseologic de tradiţie gnostică, dublat de comentarii meta-

ficţionale revelatorii; este vorba de motivul "Orfeu şi Euridice", din romanul **Nouăsprezece trandafiri** (1982), de Mircea Eliade.

în viziunea lui Mircea Eliade, viziune ce capătă contururi limpezi şi accente caracteristice încă în nuvela **în curte la Dionis** (publicată în 1977), Orfeu nu este, ca în mitul clasic, numai poetul care - prin farmecul inegalabil al cântecului său - izbuteşte să îmblânzească şi să aducă la ascultare fiarele sălbatice, pe "lupi, urşi şi mistreţi". Rostul lui Orfeu este definit de Adrian, pe un plan mult mai înalt, în legătură nu atât cu "fiarele sălbatice", cât mai degrabă cu oamenii, pe care verbul poetic trebuie să-şi propună să-i transforme, să-i înalţe - ca şi pe "lupi, urşi şi mistreţi" - din "starea lor naturală", la condiţia de "oameni adevăraţi". Ceea ce revine de fapt - după cum ţine să precizeze în continuare Adrian - la a "sili omul să se deschidă către spirit"[68], la a-1 obliga să se trezească la o nouă conştiinţă.

Aceeaşi obsesie, tipică pentru modernismul înalt, a "trezirii la o nouă conştiinţă", apare şi la Măria Da Măria, din **Uniforme** de **general** (scrisă în 1971); în cazul ei, tehnicile iniţiatice ale poeziei sunt raportate la o cunoscută schemă arhetipală de sorginte gnostică, aceea a "eliberării din temniţă" a spiritului, ţinut de atâta vreme captiv în bezna ignoranţei: "Când spun: pentru îngeri, nu mă gândesc la îngerii din biserici sau din cer, din muzee sau din cărţile poştale. Cântăm pentru îngerii din noi. Căci fiecare om are în el un înger, nu îngerul păzitor, ci îngerul care geme închis în întunecimile sufletului fiecăruia din noi şi pe care arareori, numai rareori, izbutim să-1 descătuşăm, să-1 lăsăm liber să-şi ia zborul, să se înalţe, şi atunci, o dată cu el, se purifică şi se înalţă şi sufletul nostru, sufletul fiecăruia din noi"[69].

Preluând însă mereu alte sugestii venite din gnoză, Mircea Eliade ilustrează acţiunea de deschidere spre o nouă conştiinţă şi **printr-un** alt scenariu, acela al unei "treziri din somn". Conform acestui scenariu, Orfeu (marele maestru iniţiator, "Salvatorul" trimis să-i înalţe pe oameni din condiţia lor naturală) este lovit de amnezie, el nu-şi mai aduce aminte ce este şi pentru ce a fost trimis în lume. Or, uitarea este asimilată, în majoritatea cazurilor, **somnului;** în cele mai multe din naraţiunile lui Mircea Eliade, avatarii lui Orfeu nu-şi mai aduc aminte de învăţătura pe care o au de răspândit în lume; de amnezie suferă şi Adrian, din **In curte** la **Dionis:** "Am înţeles de la început, dar m-am prefăcut că nu înţeleg. Şi a intervenit, ca de obicei, la început un lapsus, apoi altul, apoi amnezia, şi poate nu-mi părea rău, căci, uitându-i numele, uitasem şi mesajul"[70].

Tot un maestru iniţiator amnezic este şi un alt Orfeu al literaturii lui Mircea Eliade, anume romancierul şi dramaturgul Anghel D. Pândele, din **Nouăsprezece trandafiri** (1982). Ca orice "salvator", Anghel D. Pândele se foloseşte de arta lui ca de "un instrument al iluminării", el este convins că "spectacolul dramatic ar putea să devină curând o nouă eschatologie sau o

nouă soteriologie, o tehnică a mântuirii"[71]. Eroul deţine, aşadar, învestitura soteriologică a lui Orfeu, dar, ca şi Adrian, Anghel D. Pândele va fi atins de amnezie, ceea ce îl inabilitează în funcţiile sale iniţiatice. "Lapsusul" se referă la o împrejurare obscură din tinereţe (eroul avea 32 sau 33 de ani, vârsta deci a lui Christos[72]), când - după o întâlnire cu actriţa care o incarna pe Euridice, într-un spectacol după piesa lui, **Orpheu şi Euridice** - Anghel D. Pândele uită cu desăvârşire, nu numai episodul acesta amoros, ci, mai grav, îşi uită şi ţelurile; astfel, după 1938, el nu va mai scrie drame (ce, prin aspectul lor ritualic, puteau funcţiona în mod optim ca "instrumente ale iluminării"), ci numai romane.

Motivul "amneziei" de care este lovit "salvatorul" se leagă însă, în scenariul iniţiatic din gnoză, de la care porneşte şi Mircea Eliade, de motivul "mesagerului", trimis de puterile înalte pentru a deştepta pe "salvator" din somnul său amnezic şi pentru a-1 reactiva ca agent al iniţierii. Scenariul general al iniţierii este descris astfel, de regulă, ca mit al "salvatorului salvat"[73].

Preluând motivul lui "salvator salvatus", Mircea Eliade îl aşează la baza subiectului din povestirea **în curte la Dionis,** de pildă; totul se concentrează aici în jurul întâlnirii dintre Orfeu (respectiv, poetul Adrian) şi ■ un misterios mesager, a cărui intervenţie face ca somnul să se risipească: "Ca să folosesc limbajul teologic - şi precizez că-1 folosesc numai ca **limbaj,** căci altminteri teologia mi-e indiferentă şi poate chiar inaccesibilă - ca să folosesc limbajul teologic, nici mesajul, nici purtătorul lui, mesagerul, nu te pot mântui. Mesagerul te **trezeşte** numai, te pregăteşte să descifrezi sensul **personal** al revelaţiei care este pe cale să-ţi facă"[74].

în romanul **Nouăsprezece trandafiri,** vindecarea de amnezie a lui Anghel D. Pândele se produce prin intervenţia mai multor "mesageri" (Vladimir Serdaru, Niculina, Ieronim Thanase), care recurg la anume exerciţii şi tehnici anamnetice (dansuri, gesturi, cuvinte, înscenare a unor "mistere" etc). Mircea Eliade combină aici sugestii provenite din gnoză, cu altele, transmise din folclorul medieval indian (amnezia yoginului Matsyendranath se vindecă, conform unei legende, invocate şi de Mircea Eliade, prin dansul discipolului său, Goraknath[75]). Ca rezultat al anamnezei, Anghel D. Pândele se va reîntoarce la teatru, scriind o suită de drame iniţiatice (pe care, transcriindu-le, secretarul său, Eusebiu Damian, trece printr-o prelungită şi semnificativă stare de insomnie).

în sfârşit, apelând tot la anumite tradiţii gnostice, Mircea Eliade prelucrează şi un alt tip de scenariu, privitor la povestea legăturii dintre Simon Magul şi Elena. Gnoza vorbeşte despre Simon Magul ca despre un profet itinerant, ce - alături de Elena, simbolul înţelepciunii pogorâte din ceruri, Ennoia - colindă drumurile, răspândind un mesaj gnostic. Motivul

"Orfeu şi Euridice" conţine, nu încape vorbă, o aluzie la acest arhetip din gnoză; povestea despre Adrian şi Leana (numele fetei este cu siguranţă simbolic, aluziv, cu atât mai mult, cu cât este de fapt un nume de adopţiune: "Nu mă cheamă aşa, şopti femeia. Oamenii îmi spun Leana, dar..."[76]) nu este, la rândul ei, decât povestea despre nişte profeţi intineranţi, care transmit noroadelor o nouă învăţătură; fiindcă ce altceva face Leana, atunci când cutreieră, pe rând, cârciumile cele mai populare ale Bucureştiului, cântând ascultătorilor fermecaţi arii cu rezonanţă arhaică, pe versuri compuse de Adrian însuşi ? Poeziile lui Adrian "le auzi pe străzi, le auzi în întuneric, după miezul nopţii, în grădini şi în cârciumi, pretutindeni unde m-ai trimis să le cânt (...). Am făcut cum m-ai învăţat, continuă Leana. Le-am împărţit. Le-am risipit"[77].
Prin această reactivare a unor scenarii iniţiatice, romanul celui de al doilea modernism se face încă o dată heraldul unui nou model al cunoaşterii, chemat a da seama de marile mistere şi de nesfârşita complexitate a lumii.

II.
1.Trăsăturile inventariate până acum - şi pe care noi le socotim întru totul definitorii pentru cel de al doilea modernism - aveau drept notă comună faptul că ele se cristalizaseră în egală măsură ca o reacţie îndreptată împotriva cunoaşterii de tip ştiinţific (mai exact spus, împotriva modelului mecanicist şi logicist pe care se întemeiase cunoaşterea ştiinţifică în cursul secolului al XlX-lea) şi ca un efort corelativ de elaborare a unui nou model al cunoaşterii.
în cele ce urmează, vom trece în revistă o serie de alte trăsături ale codului modernist, decurgând - acestea - dintr-o reacţie îndreptată mai curând împotriva unor direcţii de evoluţie a societăţii de tip industrial. Vom avea în vedere, cu alte cuvinte, felul în care sunt soluţionate raporturile dintre subiectivitatea umană, pe de o parte, şi "cele trei cvasi-transcendentalii" (cum le numeşte Michel Foucault) pe care le-a produs era modernă, pe de altă parte. Cele trei "cvasi-transcendentalii" sunt identificate cu "munca, viaţa şi limbajul",iar Michel Foucault apreciază că primele semnalări şi tentative de analiză a lor datează încă de la sfârşitul secolului al XVIIl-lea: "Intr-o primă fază - care, cronologic, se întinde de la 1775 până la 1795, şi a cărei configuraţie o putem desluşi pe baza operelor lui Smith, ale lui Jussieu şi ale lui Willkins - au fost introduse - sau reintroduse, cu un statut singular -conceptele de muncă, de organism şi de sistem gramatical, în analiza reprezentărilor şi în spaţiul tabular unde aceasta se desfăşura până acum "[78]. Mikel Dufrenne observă însă, pe bună dreptate, că "pozitivităţile" invocate de Michel Foucault sunt în fond nişte "totalităţi" care se comportă - şi se cer, în consecinţă, tratate ca atare - în felul unor "sisteme" obiective, în raport cu care subiectivitatea umană trebuie să-şi definească statutul: "Mă gândesc la cele trei 'pozitivităţi' evocate pe larg de Foucault - viaţă, muncă, limbaj -, a căror percepere a provocat, după el, inventarea ideii de om. Aceste pozitivităţi nu sunt şi sisteme ?"[79]. Or, subliniază Mikel Dufrenne, în superbul său eseu **Pour l'homme** (1968), sistemul se defineşte şi funcţionează îndeobşte "fără referire la subiectivitate", sau - altfel spus - ele "se substituie omului", revendicându-se de fapt pe ele însele ca subiect: "în

termeni hegelieni, am putea spune că sistemul este subiect, după cum am putea spune în termeni heideggerieni (dar pe care Heidegger i-ar dezavua) că Fiinţa este subiect"[80]. în felul acesta, relaţia dintre subiectivitate şi sistem se va defini în chip necesar ca una conflictuală, cele trei totalităţi având drept trăsătură comună faptul că ele apar de regulă ca "apăsătoare şi nejustificabile, ca nişte întruchipări ale destinului". Mikel Dufrenne vede totuşi unele deosebiri de nuanţă, în felul în care cele trei sisteme impersonale afectează subiectivitatea; după părerea sa, între aceste sisteme, cel al limbii ar deţine un statut privilegiat, "deoarece reuneşte în el două laturi opuse ale sistemului: el predomină şi constrânge, cu toată apăsarea unei necesităţi oarbe şi arbitrare, dar şi impune prin autoritatea logicii pe care te face s-o presimţi în organizarea lui "*'.
Se cuvin făcute, în acest punct, unele precizări; nu stă în intenţia noastră de a pune la îndoială faptul că asemenea relaţii conflictuale au funcţionat şi în decursul perioadei modernismului timpuriu. Dimpotrivă, cercetările de poetică a romanului pun în lumină numeroase situaţii în care conflictul dintre subiectivitate şi sistemul impersonal îmbracă forme dintre cele mai variate. De altminteri, în primele sale faze, legate de secolul al XVIII-lea, societatea de tip industrial se afirmă în esenţă, pe scena istoriei, sub seninul unei doctrine a individualismului economic, doctrină ce preconiza scoaterea individului de sub umbrela grupului social (precum familia, biserica, breasla ori comunitatea orăşenească) şi investirea lui cu răspundere deplină "în definirea rolului economic, social, politic şi religios pe care îl are dejucat", ceea ce însemna, în ultimă analiză, "o sporire enormă a libertăţii de alegere a individului"[82]. Noua societate - arată Jan Watt, în capitalul său studiu despre **Naşterea romanului** (1957) - "este guvernată de ideea independenţei intrinseci a oricărui individ, atât în raporturile cu alţi indivizi, cât şi faţă de variatele obligaţii cu privire la vechile moduri de a gândi şi de a acţiona, pe care le denotă

termenul de 'tradiție' - o forță ce are întotdeauna un caracter social, iar nu individual"[8^].
Această doctrină a individualismului economic (care domină începuturile erei industriale şi, implicit, literatura primului modernism) se asociază însă - după cum arată Jan Watt, în inegalabila lui exegeză asupra poeticii romanului englez din secolul al XVIII-lea - cu un curent înrudit, din sfera vieții spirituale, cu o doctrină individualistă promovată în speță de mişcarea protestantă (mai cu seamă prin ramura ei calvinistă). Aşadar, şi într-o ordine a credințelor religioase, ca şi pe tărâm economic, conflictul dintre subiectivitate şi sistemul impersonal primeşte o rezolvare în favoarea principiului individualist: "Individul este acela căruia îi revine responsabilitatea pentru propria sa orientare spirituală"[84].

57

Dar, o dată cu progresiva consolidare a structurilor sale politice, societatea de tip industrial pune din ce în ce mai mult accentul pe "totalitățile" pe care ea le originează şi care dobândesc tot mai multă importanță, sfârşind prin a deveni un factor de anulare a individualității. Legea economică şi socială de care ascultă, în această fază a evoluțiai sale istorice, societatea de tip industrial, este aceea a "masificării", fapt ilustrat cu precădere de două (din cele şase) trăsături ale "codului secret" al celui de Al Doilea Val. Avem în vedere fenomenul, pe de o pane, al "concentrării" ("industrializarea a revoluționat această situație. începutul secolului al XIX-lea **a** fost de altfel denumit epoca marilor încarcerări - în care delincvenții au fost ridicați şi concentrați în închisori, bolnavii mintal au fost strânşi şi concentrați în azilurile de nebuni, iar copiii au fost adunați şi concentrați în şcoli, aidoma cu muncitorii care fuseseră concentrați în fabrici"[85]),iar, pe de altă parte, acela al "standardizării" ("în societățile din Al Doilea Val, metodele de angajare, ca şi munca, au fost progresiv standardizate...între timp, mijloacele de informare în masă difuzau materiale care favorizau uniformizarea etc."[86]). în perioada sa de apogeu, societatea de tip industrial dezvoltă tendințe şi atitudini de netă factură anti-individualistă, nivelatoare.
Dar, spre sfârşitul secolului trecut şi în primele decenii ale veacului nostru, cultura europeană (inclusiv, se înțelege, romanul) se înscrie cu hotărâre pe coordonate noi, definite, între altele, şi **printr-o** puternică reafirmare a subiectivității, împotriva tendințelor coercitive manifestate de sistemele obiective.
Acest proces (tipic pentru perioada celui de al doilea modernism) are desigur o cuprindere foarte largă de aspecte, afectând totalitatea sistemelor în care este angrenată subiectivitatea umană ("muncă, viață, limbaj"), dar el interesează deopotrivă şi demersul cognitiv. Modelul alternativ al cunoaşterii vine să se întregească, astfel, prin noi şi inconfundabile trăsături. Primul modernism, cum am văzut, punea - şi nu întâmplător - un accent decisiv asupra unei cunoaşteri caracterizate, între altele, şi printr-o cerință a obiectivității, a "impersonalizării" subiectului gnoseologic, în cadrul activității specifice de cunoaştere. Cel de al doilea modernism va fi însuflețit de tendința, opusă, de a pune în drepturi şi de a statua ca subiect gnoseologic (conform paradigmei generale a epocii) - subiectivitatea vie, individuală, cu limitările şi cu relativitatea adevărurilor sale. Această evoluție a reflecției epistemologice este ilustrată nu numai de filosofia de orientare vitalistă (J. -M. Guyau, Henri Bergson), cu desolidarizările ei de actul de cunoaştere exclusiv intelectual, abstract ("analiza") şi cu pledoaria pentru actul de cunoaştere participativ, ce implică şi trăirea subiectivă ("intuiția"): "Rezultă de aici" - precizează, în acest spirit, Henri Bergson - "că un absolut n-ar putea fi dat decât prin intermediul unei **intuiții,** în vreme ce întreg restul revine

58

analizei. Numim aici intuiție, **simpatia** prin care ne transportăm în interiorul unui obiect, pentru a coincide cu ceea ce are el unic şi, în consecință, inexprimabil. Dimpotrivă, analiza este operația care reduce obiectul la elementele deja cunoscute, comune aşadar cu alte obiecte"[87]. Evoluția de care vorbim este ilustrată însă cu prisosință şi de filosofia de orientare existențialistă, prin disocierile pe care ea le operează între un "eu pur" al cunoaşterii - dar incapabil de o gândire cu adevărat creatoare şi adecvată lucrului - şi "eul concret", individual, dar de o excepțională fecunditate, întrucât este pătruns de sevele bogate ale vieții. Tendința de subiectivizare a eului gnoseologic este evidentă, de pildă, în scrierile lui Nicolai Berdiaeff, care - în **Cinq** meditations **sur l'existence** (1936) - afirmă desluşit: "Orice filosofie de valoare poartă marca personalității autorului său (...). Admițând că nici o filosofie nu poate fi decât o operă a eului, nu înseamnă că, prin aceasta, am cantona filosofia în (cercul îngust) al eului (...). Cel ce cunoaşte nu este spiritul universal, ori rațiunea universală, şi nici subiectul impersonal sau 'conştiința în general': este eul, omul ca existență concretă, persoana"[88].
Procesul acesta de subiectivizare a conştiinței constă, în cele mai multe cazuri, dintr-o înscriere a activității cognitive în ceea ce Camil Petrescu numea "orizont individual" al conştiinței, şi pe care el îl definea, pe de o parte, ca "orizont senzorial" (înțeles ca rază pe care o pot acoperi organele de simț, în condițiile individuației), iar, pe de altă parte, ca "lărgire a acestui orizont senzorial prin deplasare": "am numit **orizont individual,** orizontul pe care un individ îl poate realiza prin deplasare"[89].
Acest principiu al subiectivizării va provoca unele restructurări masive în sfera poeticii romanului, îndeosebi în ceea ce priveşte tehnica "punctului de vedere" naratorial, care, în perioada celui de al doilea modernism, va dobândi un caracter puternic "perspectivat", spre deosebire de ceea ce întâlnisem în perioada primului modernism, când, în virtutea premiselor scientiste de la care pornea acesta, în virtutea unei teorii a cunoaşterii ce respingea cu toată fermitatea ideea unui "orizont individual" al conştiinței, căruia îi opunea ideea situării într-un

"orizont demiurgic", al cunoaşterii absolute, "punctul de vedere" narativ era prin definiţie unul "lipsit de perspectivă, fiindcă totul e dat dintr-o dată şi nu dintr-un anumit unghi de viziune"[90].
Fenomenul perspectivării punctului de vedere narativ este semnalat şi de Jean-Paul Sartre, care - în **Questions de methode** (1948) - vorbeşte despre o dispariţie a perspectivei "privilegiate" în roman (sau, cu alte cuvinte, a perspectivei cognitive înscrise într-un orizont demiurgic): "ne trebuia, dacă doream să dăm seama despre epoca noastră, o trecere de la procedeele romaneşti ale mecanicii newtoniene, la relativitatea generalizată, să populăm cărţile noastre cu conştiinţe pe jumătate lucide şi pe jumătate obscure, dintre
59
care pe unele le putem considera cu mai multă simpatie, dar dintre care nici una n-ar deţine asupra evenimentului sau asupra sa însăşi un punct de vedere privilegiat"[91].
Dar, pe lungă forma "perspectivării" punctului de vedere narativ, adică a înscrierii într-un "orizont individual" al conştiinţei, procesul de subiectivizare a egoului poate să îmbrace şi alte forme, ca, de pildă, aceea legată de însăşi structura subiectului cunoscător, o structură lipsită cu desăvârşire de atributele universalităţii, caracterizată în schimb printr-o foarte puternică marcă a unicităţii. Pentru naratorul din **A la recherche du temps perdu** (1913-1927), esenţa subiectivităţii rezidă, astfel, mai puţin într-un "orizont individual" al cunoaşterii, şi mai mult într-un anumit **pattern** lăuntric, ce funcţionează chiar la nivelul percepţiilor, şi care se comportă asemenea categoriilor apriorice ale sensibilităţii. Conform unui astfel de concept al subiectivităţii, actul percepţiei va apare nu ca o "oglindire", propriu-zis, a lucrurilor, ci ca o transformare a lor, în funcţie de un model interior. Pentru a plasticiza acest demers activ al subiectivităţii, în raport cu realitatea concretă a lucrurilor şi a lumii, naratorul recurge la o comparaţie memorabilă, asemuind virtuţile subiectului cu acele "temperaturi extrem de ridicate, ce au puterea de a disocia combinaţiile de atomi şi de a-i regrupa apoi într-o cu totul altă ordine, corespunzând unui alt tip"[92].
Reflecţiile proustiene marchează însă doar momentul cel mai pregnant al unei direcţii şi al unei orientări cu caracter cvasi-general în sânul literaturii (dar îndeosebi al romanului) din perioada modernismului târziu; poziţia proustiană dă expresie de fapt unui punct de vedere care a fost acela al unei întregi şcoli (deopotrivă critice, literare şi artistice): şcoala impresionistă. Unul dintre promotorii, în literatură, al unor astfel de atitudini, impresioniste, care contestă principiul unei arte obiective şi al impersonalităţii subiectului creator, a fost şi Anatole France, un scriitor pentru care Marcel Proust a nutrit, de altminteri, o foarte vie admiraţie. Anatole France consideră că artistul creator nu ar putea să depăşească tiparele propriei subiectivităţi, pe care el o asemuieşte cu o "temniţă perpetuă", din care nimeni nu ar putea să evadeze: "Nu există o critică obiectivă, după cum nu există o artă obiectivă" -susţine Anatole France, în rândurile de dedicaţie pentru "Domnul Adrien Hebrard", cu care este inaugurată prima serie de foiletoane asupra **Vieţii literare** (1899) - "şi toţi cei care îşi închipuie că pun altceva decât pe ei înşişi în opera lor sunt victimele celei mai falacioase iluzii. Adevărul este că nu se iese niciodată din sine însuşi. Este una dintre mizeriile noastre cele mai grave. Ce n-am da noi pentru a putea să vedem, timp de un minut, cerul şi
60
pământul prin ochii faţetaţi ai unei muşte, sau pentru a înţelege natura cu creierul grosolan şi simplu al unui urangutan ? Dar asta ne e cu totul interzis. Nu ne este dat, asemeni lui Tirezias, să fim bărbaţi şi să ne amintim de a fi fost femeie. Suntem întemniţaţi în propria noastră persoană, ca într-o închisoare perpetuă. Lucrul cel mai bun care ne rămâne de făcut este, îmi pare, acela de a recunoaşte de bună voie această îngrozitoare condiţie şi să admitem că nu vorbim decât despre noi înşine, de fiecare dată când nu avem tăria de a tăcea"[9j].
Poetica impresionistă a romanului constituie unul dintre cele mai caracteristice produse ale perioadei modernismului înalt.
De la o astfel de poetică (impresionistă), se reclamă, într-un mod mai mult sau mai puţin apăsat, diverse formule de roman, pe care le uneşte această teză a imposibilităţii de a transcende propria subiectivitate; între ele, se cuvine menţionat romanul "personal", formulă ce presupune o renunţare, din partea autorului, la feluritele "măşti" ale sale (simple ficţiuni în fond) şi o decizie de a vorbi în numele său, decizia de a se conforma aşadar unei norme a "sincerităţii". Evoluţia aceasta de atitudine (de la "masca" auctorială, la un discurs al sincerităţii) este urmărită de Joan Webber, într-un studiu de excepţional interes, **Elocventul Eu** (1968); autoarea îşi extrage însă exemplele din proza engleză a veacului al XVIII-lea, fiind vorba, deci, de unele anticipări ale cursului pe care îl urmează romanul în perioada celui de al doilea modernism. Ilustrativ pentru formula "măştii", i se pare lui Joan Webber cazul scriitorului Thomas Browne, a cărui operă **Religio Medici,** deşi scrisă la persoana întâi, nu poate fi socotită ca o autobiografie, în sensul literal al cuvântului: " 'Eul' acestei opere nu poate fi definit ca fiind identic cu acela al autorului; el este un construct, un **trompe l'oeil"[94].**
La polul opus, Joan Webber menţionează scrierile unor prozatori de educaţie puritană; John Lilburne, de pildă, "refuză să facă orice distincţie între cel care spune Eu în proza lui şi 'John Lilburne,aşa cum am fost din totdeauna în propria mea viaţă' "[9]\
O cercetare acută asupra modului în care funcţionează această paradigmă a sincerităţii în cadrul celui de al doilea modernism întreprinde Robert C. Elliott, în **The Literary Persona** (1982), lucrare postumă; autorul vede în Andre Gide pe unul din reprezentanţii de vârf ai romanului de factură personală. El citează în sprijin o serie de

însemnări ale lui Gide, din **Jurnal,** care "arată ce poziție centrală ocupă doctrina sincerității în viața lui intelectuală şi spirituală şi cât de **mult** îl preocupă"[96]. După o perioadă de eclipsă, paradigma sincerității reintră în actualitate, cu impresionantă vigoare - crede autorul - în cursul anilor '50; din păcate, exemplele cele mai convingătoare pe care le produce în această ordine Robert C. Elliott țin mai mult de un domeniu al discursului liric, decât de cel al romanului. Adevărul

61

este că, o dată cu impunerea codului postmodernist, paradigma sincerității începe să se demodeze simțitor[97].

Ceea ce caracterizează, sub raport strict tehnic, această perspectivă naratorială de tip subiectiv, este faptul de a fi **centrată,** atât în sens spațio-temporal (ca riguroasă localizare a punctului de observație), cât şi într-unui psihologic sau ideologic (ca atitudine lăuntrică)[98]. Perspectiva naratorială de tip impersonal era în chip manifest acentrică, povestitorul fiind investit cu atributele ubicuității, ca şi cu cele ale omniscienței, lucru incompatibil cu legea localizării unui centru al viziunii.

în virtutea trăsăturii acesteia specifice - de a fi puternic **centrată** -perspectiva naratorială subiectivă dobândeşte o coerență formală, pe care perspectiva impersonală nu o avea. Camil Petrescu va invoca în termeni expliciți câştigul "unității de perspectivă", obținut printr-o astfel de inovație: "Să lămurim şi mai mult **ce** înseamnă acest mare câştig al **unității de perspectivă** pe scena artei romanului (...). Această **unitate de privire** o păstrează de altfel şi marii pictori. Un tablou de artă autentică primeşte lumina dintr-o singură direcție, sau reflectat, şi mai mult, lumina se degradează în umbră, în raport cu direcția ei adevărată, cu ora şi locul. Numai începătorii nu ştiu să dea unitate de perspectivă luminii, iar tablourile lor au umbrele anapoda"[99].

Romanul personal va avea însă să îşi dezvăluie în curând unele indigențe, unele neajunsuri, legate tocmai de restricțiile pe care le aduce cu sine o perspectivă naratorială centrată, restricții ce pot impieta asupra procesului de construire a sensului. Pentru a compensa aceste neajunsuri, romanul personal se va preschimba în roman "caleidoscopic", specificul acestuia constituindu-1 îmbinarea mai multor perspective naratoriale distincte, îmbinare pe seama căreia să se poată înfăptui o operațiune de totalizare a sensurilor. Un exemplu revelator de roman caleidoscopic trebuie considerat şi **Patul lui Procust** (1933), al lui Camil Petrescu, unde, după cum se ştie. relatarea evenimentelor este încredințată, alternativ, unui număr sporit de naratori (Doamna T., Fred Vasilescu, Emilia Răchitaru etc), din coroborarea versiunilor lor conturându-se sensul general al romanului. Exemplele clasice pentru romanul "caleidoscopic" rămân însă: **Zgomotul şi furia** (1929), al lui William Faulkner, **Cuartetul Alexandria** (1957-1960), al lui Lawrence Durrell ş.a.

Preeminența pe care o dobândeşte, în perioada celui de al doilea modernism, tehnica perspectivării are loc, aşa cum am mai subliniat, în condițiile în care gândirea contemporană încearcă să redefinească, pe baze cu

62

totul noi, conceptul însuşi al subiectivității. Tendința generală este de a scoate în relief întreaga complexitate a acestui concept, subliniindu-se totodată sărăcia şi schematismul tiparelor formale sub care şi prin care ne-au fost descrise îndeobşte procesele sufleteşti.

într-un astfel de context, conceptul subiectivității începe să fie tot mai des discutat în opoziție manifestă cu ideea de **formă,** explicația universului lăuntric fiind pusă sub semnul unui dinamism absolut, sub semnul duratei şi al temporalității.

Negația ideii de formă se înfăptuieşte, într-o primă instanță, prin postulatul caracterului efemer al configurațiilor formale ale vieții .psihice, prin teza aspectului lor procesual. între poeticienii romanului, Virginia Woolf este aceea care subliniază cu toată vigoarea instabilitatea extremă şi precaritatea structurilor noastre lăuntrice; iată considerațiile (tipic impresioniste) pe care scriitoarea le dezvoltă în celebrul eseu despre **Romanul modern:** "Cugetul primeşte miriade de impresii - banale, fantastice, trecătoare, sau întipărite cu fermitate de oțel. Sosesc din toate părțile, ca un jet neîncetat de atomi fără număr; şi când coboară, prinzând formă în viața de luni ori de marți, accentul cade diferit de cele precedente (...). Nu ar trebui oare să fie îndeletnicirea scriitorului de a descrie acest spirit schimbător, necunoscut şi necircumscris, oricâtă absurditate sau complexitate ar oferi el, cu cât de puțin amestec străin, venit din afară?"[100]. înțelegerea trăsăturii de nesfârşită complexitate a vieții sufleteşti, idiosincrazia față de principiul simplificator şi schematizant al **formei** o conduc, practic, pe Virginia Woolf spre un punct de vedere ce preconizează disoluția cadrelor unitare ale personalității, desfacerea acesteia într-o multitudine de euri succesive, a căror viață nu durează, de cele mai multe ori, decât o clipă ("eul de luni", "eul de marți", simple efemeride).

Acolo unde asemenea poziții teoretice ajung să se radicalizeze, asistăm la o negare **de plano** a ideii de structură; viața psihică este concepută ca o curgere neîntreruptă, ca o **durată,** pe de-a-ntregul incompatibilă cu cristalizarea unor tipare formale. Pasul hotărâtor, în direcția unei concepții destructurante, 1-a făcut, nu încape vorbă, gândirea de sorginte vitalistă şi în primul rând curentul bergsonismului. H. Bergson insistă, astfel, în chip semnificativ, asupra caracterului prin definiție "indivizibil" al duratei, ceea ce exclude de la bun început ideea unor configurări formale, fapt ce avea, de altminteri, să-i fie reproşat cu toată energia de Camil Petrescu: "Nu e mai puțin adevărat, totuşi, că durata bergsoniană, prin indiferența ei structurală, nu e un concret autentic - pentru că orice concret e condiționat de structură"[101].

O contribuție la fel de importantă la impunerea conceptului de subiectivitate astructurală a avut-o şi şcoala

psihanalitică vieneză, mai ales
63
prin cercetările pe care le-a întreprins în direcţia unei explorări a subconştientului, şi care au pus în evidenţă mulţimea unor conţinuturi sufleteşti care nu ajung să capete expresie, rămânând într-un stadiu inform şi haotic. Poeticienii romanului modernist nu au pregetat să-şi însuşească această reprezentare stratificată a conştiinţei, concentrându-şi eforturile în direcţia elaborării unor tehnici narative, apte să înregistreze şi să dea seamă mai ales de acele conţinuturi aflate la un nivel preverbal. Au fost puse, în felul acesta, bazele unei tehnici a "monologului interior", termen originat de romancierul francez Edouard Dujardin; este instructivă definiţia pe care el o dă noţiunii de "monolog interior", într-un studiu faimos, de altminteri **(Le monologue interieur, son apparition, ses origines,** sa **place dans l'oeuvre de James Joyce et dans Ie roman contemporain,** 1931). Iată un pasaj revelator, tocmai prin accentul pe care îl pune asupra caracterului inform, nestructurat, al conţinuturilor sufleteşti redate: "Monologul interior, ca orice monolog, este limbajul unui personaj oarecare, chemat să ne introducă pe o cale directă în viaţa lăuntrică a acelui personaj, fără ca autorul să mai intervină cu explicaţii sau comentarii, şi care, la fel cu orice monolog, este un discurs fără auditoriu şi un discurs nerostit; dar el diferă de monologul tradiţional prin următoarele: în legătură cu substanţa lui, el exprimă gândurile cele mai intime, aflate în vecinătatea inconştientului; în ceea ce priveşte spiritul său, este un discurs de dinainte de orice organizare logică, reproducând gândul în starea lui originară şl aşa cum răsare el în minte; în ceea ce priveşte forma, el se exprimă cu ajutorul unor propoziţii directe, reduse la o sintaxă minimală"[102].
De o popularitate şi mai mare s-a bucurat însă termenul de roman al "fluxului de conştiinţă", termen pus în circulaţie de romancierul american Henry James. în studiul pe care îl consacră acestui procedeu. Robert Humphrey ajunge la următoarea definiţie, similară, de altfel, cu aceea a "monologului interior": "Plecând de la un asemenea concept al conştiinţei, putem să definim literatura fluxului de conştiinţă ca un tip de literatură în care accentul principal este pus pe explorarea nivelurilor preverbale ale conştiinţei, cu scopul mai cu seamă de a dezvălui fiinţa psihică a personajelor"[103].
Prin evoluţia specifică a conceptului de subiectivitate, prin eludarea procedeelor configuraţionale în sfera vieţii sufleteşti, romanul modern vesteşte de fapt criza uneia din categoriile sale formale majore: personajul, ca entitate stabilă a textului narativ.
2. într-un studiu din 1979, în care îşi propune să ofere o interpretare -din perspectiva unui cod al modernismului - la romanul Virginiei Woolf, **Spre far,** poeticianul olandez Douwe W. Fokkema consideră, nu fără
64
îndreptăţire, că tema principală a acestei naraţiuni, atât de reprezentative pentru arta modernă a romanului, ar constitui-o actul comunicării. S-ar părea că problema se pune la toate nivelurile, atât la cel al protagoniştilor naraţiunii (ca relaţie de comunicare între personaje), cât şi la cel al discursului (ca relaţie între narator şi cititor): "Textul descrie cum personajele principale dobândesc în unele momente o subită conştiinţă şi se învârtesc în jurul problemei în ce fel ar putea experienţa lor personală să fie împărtăşită şi altor personaje, precum şi, la un alt nivel, cititorului"[104]. în cele mai multe cazuri, efortul de a comunica sfârşeşte însă - în Spre **far** - printr-un eşec, iar subiectul romanului s-ar constitui - arată Douwe W. Fokkema, pe baza unui succint rezumat - tocmai din însumarea unor asemenea acte de comunicare ratate: "Putem să rezumăm **fabula** romanului, printr-o formulă simplă: (I) Dna Ramsay nu izbuteşte să comunice Dlui Ramsay cele mai preţioase experienţe ale ei; (II) Dna Ramsay moare; (III) Lily, ca un personaj ce se substituie parţial Dnei Ramsay, în cele din urmă doreşte să exprime simpatia ei pentru Dl Ramsay, dar nu i-o poate transmite în mod direct"[105]. în opinia lui Douwe W. Fokkema - căreia ne asociem fără rezerve - acest **pattern** deceptiv ce se conturează pe axa comunicării, în romanul Virginiei Woolf, s-ar explica în linii generale prin sugestia unei imperfecţiuni a instrumentului însuşi al comunicării: limbajul, incapabil de a transmite trăirile cele mai intime. Pentru Virginia Woolf, "o experienţă personală profundă poate să fie redusă la un loc comun, dacă se încearcă o comunicare a ei"[106]. Cu alte cuvinte, expresia verbală nu traduce niciodată cu acurateţe, ea falsifică originalitatea emoţiilor, aşezându-le în clişee comune.
Această viziune în problema comunicării (viziune ce pune în evidenţă tensiunile ce se dezvoltă în perioada modernismului înalt, tensiuni despre care a fost vorba pe larg în preliminariile acestui capitol, între subiectivitate, cu conţinuturile ei inefabile, pe de o parte, şi sistemele impersonale ale culturii contemporane, în cazul de faţă sistemul limbii obşteşti, pe de altă parte) este împărtăşită de o serie întreagă de romancieri de primă însemnătate, din perioada celui de al doilea modernism. La situaţia de criză a comunicării s-a ajuns în primul rând prin clarificările specifice produse de gândirea modernă în sfera conceptului însuşi de subiectivitate, care a ajuns să se definească exclusiv prin notele sale diferenţiale, prin trăsăturile sale de unicitate.în asemenea condiţii, limbajul a trebuit să facă faţă unor probleme practic insolvabile; să îşi reorganizeze sistemul de semne, în vederea exprimării conţinuturilor inefabile ale subiectivităţii.
Una din analizele critice de o remarcabilă virulenţă la adresa limbajului, în perioada celui de al doilea modernism, este cea datorată lui Henri Bergson. Filosoful supune unei discuţii minuţioase trăsăturile şi funcţiile de bază ale limbajului, în strânsă legătură cu deosebirea dintre cele
65

două moduri ale cunoaşterii: unul, care are drept principiu inteligența, şi care dă seama în esență despre o lume a lucrurilor neînsuflețite, caracterizat îndeobşte printr-un fenomen de invariantă, iar celălalt - având drept principiu intuiția, şi care dă seama de un univers al viului, caracterizat, dimpotrivă, printr-un aspect de irepetabilitate.
Pentru Henri Bergson, limbajul - prin prisma originii sale - este chemat să slujească prin excelență cel dintâi dintre aceste moduri ale cunoaşterii, respectiv inteligenței; semnele limbii îl ajută pe om să "se facă stăpân asupra materiei", să manipuleze lucruri asemănătoare unele altora: "limbajul este făcut pentru a desemna lucrurile şi nimic altceva decât lucrurile"[107].
Dar, tocmai prin aceste trăsături ale sale, limbajul se dovedeşte a fi un instrument de comunicare cu totul inoperant, de îndată ce este preluat de către cel de al doilea mod de cunoaştere; fiindcă, din unghiul acestuia, nu mai este vorba de o realitate alcătuită din lucruri asemenea, ci de una alcătuită din ființe inconfundabile.
Ceea ce accentuează şi mai mult caracterul inefabil al subiectivității este natura ei prin excelență dinamică, procesuală, limbajul fiind prin definiție inapt de a reproduce mişcarea. Ființele, aşadar, sunt realități prin excelență mobile: "Această realitate este mobilitatea. Nu există **lucruri** gata făcute, ci doar lucruri în curs de a se face, nu există nici stări care să se mențină, ci numai stări în schimbare"[108]. Filosofia viului - îşi precizează Henri Bergson, în altă parte, poziția - se distinge tocmai printr-o eliminare totală a ideii însăşi de **lucru,** pe care nu îl tolerează nici măcar în ipostaza de suport al mişcării; nu există, spune el, decât mişcare: "Există schimbări, dar nu există, dedesubtul schimbării, lucruri care să se schimbe: schimbarea nu are nevoie de nici un suport. Există mişcări, dar nu există obiecte inerte, invariabile, care să se mişte: mişcarea nu implică nici un mobil"[109]. După părerea lui Bergson, aspectul de procesualitate al vieții nu are nicăieri un caracter atât de pronunțat ca în cazul subiectivității umane, marele examen şi marea provocare la care este supus limbajul împingând criza acestuia până la ultimele sale consecințe, dând în vileag neputința lui de a comunica viața lăuntrică: "Dar nicăieri **substanțialitatea** schimbării nu este într-atât de vizibilă, ca în domeniul vieții interioare (...). Adevărul este că nu există un substratum rigid imuabil, nici stări distincte care să se perinde ca nişte actori pe o scenă. Există pur şi simplu melodia continuă a vieții noastre interioare -melodie care dăinuie, indivizibilă şi care va dăinui de la începutul până la sfârşitul vieții noastre conştiente. Personalitatea noastră e chiar aceasta ""°. Conceput pentru a da seama de lucruri, croit după tipare ale obiectivitătii, identică mereu sie însăşi, limbajul se va dovedi aşadar cu desăvârşire inoperant, deîndată ce va fi folosit pentru a exprima procese, dinamica neîntreruptă a subiectivității; cuvântul nu poate să capteze specificitatea

însăşi a viului: "Dar cuvântul sesizând acest obiect, îl converteşte din nou în lucru. Astfel, inteligența, chiar şi atunci când nu mai operează asupra materiei brute, urmează obiceiurile pe care le-a contractat în cursul acestei operații: ea aplică forme ce sunt tocmai acelea ale materiei neorganizate. Ea este făcută pentru o treabă de acest gen. Numai o astfel de treabă o satisface pe deplin"". E bine să notăm însă, în legătură cu această înverşunată campanie polemică împotriva limbajului, că - pentru Henri Bergson - limbajul înseamnă întâi de toate (dacă nu chiar în chip exclusiv) **cuvântul.** Aceeaşi concepție reducționistă (restrângerea lui la o sferă a **cuvântului)** este împărtăşită de majoritatea teoreticienilor modernismului, care s-au exersat pe tema crizei comunicării.
Oricum, semnele unei astfel de crize a comunicării au impus experimentarea, după cum se va vedea, a unor limbaje alternative, cu un indice superior de adecvare la specificul conținuturilor subiective.
Un demers asemănător - critica limbajului verbal, căutarea unor limbaje alternative - este schițat şi de naratorul romanului proustian **A la recherche du** temps **perdu,** într-un plan al reflecțiilor metaficționale. Pentru acesta, funcția fundamentală a artei şi a literaturii este una de auto-exprimare, creatorul urmărind să dea glas eului său inconfundabil, să pună în rostire accentul cel mai personal cu putință. "Un astfel de accent" - subliniază naratorul, referindu-se la compozițiile lui Vinteuil - "este separat de accentul altor muzicieni, printr-o diferență cu mult mai mare decât aceea pe care o percepem între vocea a două persoane, chiar şi decât aceea dintre bolboroseala şi strigătul a două specii de animale""[2]. Dar - insistă naratorul proustian, în repetate rânduri - esența aceasta ultimă a subiectivității nu se lasă transmisă cu ajutorul cuvintelor; chiar şi în cadrul relațiilor inter-umane deosebit de apropiate (cum sunt acelea dintre maestru şi discipol, dintre doi amanți, ori dintre doi prieteni), în măsura în care ele se bizuie pe o comunicare de tip verbal (prin **cuvânt),** pe conversație, nu se ajunge niciodată la o comunicare adevărată între suflete; eul profund - cel mai subiectiv, din sistemul eurilor - apare ca "un reziduu real pe care suntem obligați să-1 păstrăm numai pentru noi înşine şi pe care conversația nu-1 poate transmite, nici de la prieten la prieten, ori de la maestru la discipol, nici de la amant la metresă, acest inefabil care diferențiază calitativ ceea ce a simțit fiecare fiind lăsat în pragul unor fraze unde nu poți să comunici cu altul, decât mărginindu-te la puncte exterioare, comune tuturor"[lb].
Pentru a birui asemenea dificultăți, arta - ne încredințează naratorul proustian - trebuie să recurgă la limbaje alternative, de tip non-verbal; în unele pasaje, se concede că doar limbajul muzicii ar avea puterea să aducă sufletele în contact. Operația care se impune este una arheologică, întrucât, în concepția lui Marcel Proust, limbajul muzical reprezintă un stadiu primitiv,

de dinainte de apariția "limbajului vorbit sau scris": "Şi, întocmai cum unele ființe constituie cele din urmă mărturii despre forme de viață pe care natura le-a abandonat, mă întrebam dacă muzica n-ar fi, tot astfel,

exemplul unic de ce ar fi putut să fie - dacă nu s-ar fi inventat limbajul, formarea cuvintelor, analiza ideilor - comunicarea între suflete""[4].
Există însă anumite pasaje, în opera proustiană, în care aceste elemente de critică a limbajului verbal par mult îndulcite, naratorul admiţând finalmente capacitatea - în anumite limite - a cuvântului, de a comunica inefabilul lăuntric. Este vorba de consideraţiile pe care i le prilejuieşte naratorului (în **A l'ombre des jeunes filles en fleurs)** arta de romancier a marelui Bergotte. Operele acestuia izbutesc să redea în chip satisfăcător accentul personal de neconfundat al scriitorului, dar o astfel de performanţă se datorează propriu-zis nu atât virtuţilor **cuvântului** - care rămâne, în continuare, un instrument destul de rudimentar al comunicării - ci altor elemente, de ordin non-verbal, înglobate în conceptul de limbaj. Naratorul semnalează, astfel, în primul rând, forţa de expresie (net superioară celei a cuvântului) pe care o deţin, de pildă, inflexiunile vocii umane, sau - cum spune el - "calităţile materiale ale vocii", referindu-se, în chip specific, la "sonoritatea diftongilor" sau la "energia labialelor".
Alături de aceste "calităţi materiale ale vocii", naratorul insistă şi asupra unei alte categorii de semne non-verbale, aparţinând deopotrivă limbajului vorbit şi celui scris: "dicţiunea". în cazul aparte al lui Bergotte, se subliniază maniera acestuia de a "psalmodia anumite cuvinte", înşirându-le într-o emisie continuă, "ca pe un singur sunet", ceea ce conferea conversaţiei sale un aer de "preţiozitate, emfază şi monotonie", în vreme ce, în cărţile sale, această manieră se reflecta sub forma unei "continuităţi a imaginilor""[3].
Prin astfel de soluţii, opera proustiană nu oferă mai puţin impresia unei singurătăţi fără leac, lipsită de mijloacele adecvate pentru a se împărtăşi semenilor săi; romanul proustian reflectă cu prisosinţă fenomenul de criză a comunicării, atât de caracteristic pentru modernismul înalt, şi avându-şi originea în accentuarea progresivă a mărcilor subiectivităţii.
Critica limbajului este întreprinsă însă, în perioada celui de al doilea modernism, nu numai dintr-o perspectivă a subiectivităţii individuale, a trăsăturilor de unicitate absolută ale acesteia, ci - deopotrivă - şi dintr-o perspectivă a noului concept al realităţii, elaborat într-un spirit de extremă complexitate. Vom înregistra, de aceea, numeroase tentative de a instaura un nou limbaj, apt de a comunica nu doar inefabilul subiectivităţii, ci şi întreaga complexitate a noului concept al realităţii.
68
Una dintre analizele critice de mare incisivitate şi vehemenţă, îndreptate - din perspectiva menţionată - împotriva limbajului verbal, este cea întreprinsă de Friedrich Nietzsche, în seminalul său opuscul **Naşterea tragediei din spiritul muzicii** (1871).
Două sunt, în linii mari, acuzaţiile pe care Nietzsche le aduce cuvântului şi insuficienţelor acestuia; cea dintâi priveşte caracterul său preponderent analitic, atomizant, în puternică opoziţie cu tendinţele mai degrabă totalizatoare şi sintetice de care este inspirată noua cunoaştere. Prin însăşi esenţa sa, cuvântul este chemat să slujească unei înţelegeri a lumii având la bază un principiu al individuaţiei; cuvintele limbii desemnează de fapt un şir nesfârşit de esenţe izolate, nu şi întregul. Tocmai de aceea - arată Nietzsche - se simte nevoia unui alt tip de limbaj, care să redea nu puzderia infinită a lucrurilor sau a noţiunilor, un limbaj care să nu fie doar "o copie a aparenţelor, adică a obiectivării adecvate a Voinţei", ci să exprime Voinţa în chiar generalitatea ei, "fără substanţă, numai ca lucru în sine, nu ca aparenţe, ci oarecum ca sufletul aparenţelor, în chip incorporai". Pentru a răspunde cu adevărat menirii sale, limbajul de tip noţional, înfeudat principiului individuaţiei, trebuie să facă loc unui limbaj de tip simbolic, singurul capabil de a comunica generalitatea. Un asemenea limbaj pare să fie, prin excelenţă, cel al muzicii, consideră Nietzsche: "muzica stârneşte percepţia **simbolică** a generalităţii dionisiace". Virtutea cea mai preţioasă a limbajului muzical ar fi tocmai aceea de a constitui "un limbaj extrem de general". Dar nu numai printr-un limbaj întemeiat pe **sunet** se poate realiza "percepţia simbolică", ci şi prin cuvânt, totuşi, cu condiţia ca acesta să-şi piardă atributele noţionale, pentru a le dobândi pe cele ale **mitului,** pe care Nietzsche îl socoteşte drept "simbolul cel mai semnificativ". Apelând la **mit,** limbajul capătă "o însemnătate metafizică atât de insinuantă şi de convingătoare, pe care cuvântul şi imaginea singure nu ar fi atins-o niciodată""[6].
Cea de a doua acuzaţie majoră pe care Nietzsche o aduce artelor verbale şi mijloacelor lor specifice de expresie **(cuvântul)** se referă la faptul că acestea ascultă de obicei de o sintaxă care este aceea a gândirii logice, adică a spiritului dialectic. începând cu Socrate - arată Nietzsche - discursul verbal tinde să se structureze după modelul silogismului logic, ceea ce fusese de altminteri prevestit de arta tragică a lui Euripide, unde eroul "trebuia să-şi justifice faptele prin argumente pro şi contra""[7]. Acest principiu dialectic de organizare a discursului verbal nu izbuteşte totuşi să comunice adevărurile ultime ale lumii, în ciuda iluziilor pe care şi le face: "E drept că alături de această mărturisire izolată, de acest exces de cinste, ba chiar de îndrăzneală, găsim o iluzie profundă care a apărut pe lume întâia dată în persoana lui Socrate: mă refer la acea credinţă de nezdruncinat, că gândirea, urmărind firul
69
conducător al cauzalităţii, pătrunde până în cele mai adânci abisuri ale realităţii""[8]. Există întotdeauna un punct în care principiul dialectic se va vedea obligat să îşi recunoască limitele şi în care artele verbale vor porni în căutarea unei alte forme de structurare a discursului: "Omul superior şi înzestrat ajunge la mijlocul vieţii sale, în chip inevitabil, la asemenea puncte de limită ale periferiei, unde dă cu ochii de un întuneric absolut. Când, spre

spaima lui, vede cum logica, în aceste puncte de limită, se încolăceşte în jurul ei şi îşi muşcă coada - atunci se iveşte în faţa lui forma nouă a cunoaşterii, cunoaşterea tragică"[119]. Acolo unde raţiunea se dovedeşte insuficientă, artele verbale, în năzuinţa lor de a da seama de realitatea paralogică a Voinţei universale - trebuie să recurgă la tiparele mitului: "Când, pentru acest scop, raţiunea nu e suficientă, trebuie pus la contribuţie şi mitul"[120].
Această critică - nu lipsită de accente de vehemenţă - a puterii de expresie a cuvântului era de altminteri anticipată, de pe poziţii foarte apropiate, de Richard Wagner, în reflecţiile pe care el le dezvoltă, pe tema amintită, în celebra prefaţă la ediţia franceză a libretelor sale, introducere ce poartă titlul **Muzica viitorului.** Astfel, plecând de la principiul că rostul artei ar fi acela de a comunica anumite conţinuturi de ordin "concret-subiectiv", Richard Wagner deplânge puterile limitate ale cuvântului de a exprima asemenea conţinuturi, dat fiind procesul istoric de accentuată abstractizare pe care 1-a suferit limbajul verbal: "Ipoteza că primul limbaj al oamenilor trebuie să fi avut o mare asemănare cu cântecul n-ar trebui probabil să pară caraghioasă. în orice caz, dintr-un conţinut complet senzorialo-subiectiv al cuvântului, limbajul omenesc s-a dezvoltat într-un sens mereu mai abstract. în aşa fel că, în cele din urmă, n-a mai rămas decât o semnificaţie convenţională a cuvintelor, din care s-a retras sentimentului orice participare la înţelegere"[121].
Pe de altă parte, Richard Wagner acuză - ca şi Nietzsche - legile de organizare a discursului verbal, "îmbinarea şi construcţia" cuvintelor în discurs; aceste legi sunt îndeobşte cele ale gândirii logice, ale gândirii întemeiate pe conexiuni cauzale: "Pentru a lămuri această nevoie, confirmăm în primul rând particularitatea inextirpabilă a procesului omenesc de percepere, care 1-a împins pe om la aflarea legilor cauzalităţii, şi în virtutea căruia, în faţa fiecărui fenomen sugestiv, el se întreabă involuntar: 'de ce ?' "[l22].Dar conţinuturile pe care arta este chemată să le comunice sunt de aşa natură, încât discursul verbal, pentru a-şi împlini rostul, trebuie să renunţe la organizarea sa după modelul gândirii logice, apelând la altfel de legi, care să asigure o înţelegere superioară: "în felul acesta - cu cea mai mare însufleţire - se abandonează voluntar călăuzirii acelei legi noi după care înţelege aşa de admirabil muzica şi în acelaşi timp - într-un sens adânc -răspunde incomparabil mai corect acelui 'de ce ?' "[l2j]. Aceste legi noi de

construire a discursului verbal sunt, după Wagner, cele ale unei gândirii paralogice, respectiv ale **mitului:** "Ca sursă ideală de inspiraţie a poetului am crezut prin urmare că trebuie să indic 'mitul', această poezie a poporului, care a luat naştere iniţial anonim, pe care, în toate timpurile, o întâlnim tot mereu tratată din nou de marii poeţi ai perioadelor de cultură desăvârşită, căci la mit dispare aproape complet forma relaţiilor omeneşti exprimate numai prin raţiunea abstractă, convenţională, pentru a se arăta în schimb numai omenescul pur, etern inteligibilul, dar în formă concretă neimitabil"[124]. Limbajul mitului - atrage Richard Wagner atenţia - pretinde alte tipare decât cele ale gândirii logice: "acest limbaj captivează auditoriul, îi stimulează adâncul sufletului cu o intensitate neatinsă de nici o altă artă, relevând o legitate aşa de liberă şi de cutezătoare, încât trebuie să ni se pară mai puternică decât oricare logică, fără ca totuşi legile logicii să fie câtuşi de puţin cuprinse în ea; dimpotrivă, gândirea raţională care se mişcă pe firul conducător al cauzei şi efectului nu găseşte aici absolut nici un sprijin"[125].
Reflecţiile lui Friedrich Nietzsche sau Richard Wagner constituie unul dintre demersurile teoretice cele mai simptomatice pentru modernismul înalt, care, plecând de la premisele unei noi înţelegeri ale lumii (precum şi de la un principiu, cum am văzut mai înainte, al unei subiectivităţi inefabile) dezvăluie insuficienţele grave ale cuvântului, ca instrument de comunicare pentru noile conţinuturi. Perioada celui de al doilea modernism poate fi considerată, în consecinţă, cu deplin temei, o perioadă de "criză a cuvântului" şi de explorare a unor limbaje alternative.
în 1928 - anul când apare volumul IV **(Evoluţia prozei literare)** din tratatul său de **Istorie a literaturii române contemporane** - Eugen Lovinescu credea că poate distinge cu limpezime direcţiile de înaintare ale "poeziei epice româneşti", de-a lungul primelor decenii ale secolului al XX-lea. Criticul vorbea, astfel, despre linia unei "duble evoluţii", care se specifica, după părerea sa, pe de o parte ca o evoluţie "de la subiect la obiect", iar, pe de altă parte, ca o evoluţie "de la rural la urban": "Afirmăm, aşadar, chiar de la început, că în sfertul de veac de care ne ocupăm, s-au precizat în sânul poeziei epice două evoluţii de valoare inegală, dar nu mai puţin evidente şi caracteristice, şi anume: o evoluţie. în primul rând, de la rural la urban, cu înjghebarea solidă a unei literaturi urbane; şi, în al doilea rând, şi cu o importanţă mult mai mare, o evoluţie, normală de altfel şi comună tuturor literaturilor în procesul lor de maturizare, de la subiect la obiect sau de la lirism la adevărata literatură epică"[125].

în ceea ce priveşte "progresul spre obiectivitate", Eugen Lovinescu este de părere că această evoluţie nu are un caracter la fel de hotărât şi de bine conturat în toate cele trei provincii literare româneşti, fiind întrucâtva mai atenuată în Moldova (unde predispoziţia spre subiectivitate constituie o realitate în bună măsură tradiţională, moldovenii fiind în chip structural lirici), dar deosebit de concludentă, în schimb, în Muntenia (unde evoluţia de la subiectiv la obiectiv s-a produs, spune criticul, "pe latură psihologică") şi, mai ales, în Ardeal (unde această orientare s-a impus cu precădere "în latura sa socială şi sub formă realistă").
Teza lovinesciană a evoluţiei "de la subiectiv la obiectiv" - ca direcţie definitorie pentru romanul modern - reprezintă, după părerea noastră, unul dintre cele mai eronate diagnostice literare puse de marele critic, de-a lungul întregii sale cariere. Majoritatea cercetătorilor (atât contemporani cu Lovinescu, cât şi din epocile mai

noi) ajung la o concluzie total diferită (şi mult mai adevărată). Sensul real de evoluţie a poeziei epice româneşti - în acord cu drumul urmat de romanul european în perioada modernismului înalt - pare să fie, dimpotrivă, acela de trecere "de la obiectiv la subiectiv". S-a văzut care au fost argumentele lui Camil Petrescu în acest sens: vorbind despre caracterul anacronic al "vechii structuri", raţionalistă şi obiectivă, el întrezărea configurarea promiţătoare a unei "noi structuri", care - atât în filosofie, cât şi în ştiinţe - "se înfăţişează sub semnul covârşitor al subiectivităţii, în locul obiectivitătii"[127].

Mărturiei lui Camil Petrescu îi putem adăuga , între atâtea altele, şi pe cea a lui Anton Holban, care, într-un articol din 1935, considera că "o trăsătură esenţială a timpului actual este subiectivismul"[128].

Cea mai importantă desfăşurare, pe linia aceasta, a subiectivizării structurilor sale, s-a produs, în romanul românesc al celui de al doilea modernism, sub impulsul şi considerabila influenţă a lui Andre Gide. Extrem de receptivi s-au arătat romancierii români din perioada interbelică mai cu seamă la sugestiile anti-formaliste dezvoltate de romanul gidean, pentru care expresia subiectivităţii în artă este cel mai adesea falsificată, contrafăcută, prin acţiunea îndeosebi a unor legi formale ale operei. Criza comunicării este văzută, prin urmare, de Andre Gide, la un alt nivel decât cel al cuvântului, la nivelul discursului literar ca atare. Pornind de la inadecvarea adâncă dintre principiul inefabilei subiectivităţi, pe de o parte, şi logica formelor romaneşti, pe de alta, Andre Gide preconizează, în ultima analiză, o specie de anti-artă (sau de anti-roman).

Se poate spune că directiva gideană care s-a bucurat de cea mai largă popularitate în spaţiul literar romanesc a fost aceea legată de norma "spontaneităţii" discursului românesc. Textele narative ale lui Andre Gide tind, după cum se ştie, să păstreze caracterul unei confesiuni fruste, lipsită de

72

orice preocupare de "artă", atât în construcţie, cât şi în stil. Literatura lui Gide pretinde a se alimenta în exclusivitate din resursele nesfârşite ale spontaneităţii, ale unei subiectivităţi nepăsătoare la canoanele frumosului. Tipul de operă pe care îl recomandă Andre Gide (după cum reiese din comentariile metaficţionale din romanul **Les** Faux-Monnayeurs, 1925) e unul în care efortul de organizare artistică şi de respectare a unui cod al genului să fie redus la minimum; iată de ce Edouard va avea în vedere un roman mai degrabă fără **pattern,** un roman "care să nu aibă subiect". Autorul proiectatului roman ar urma să se ferească de orice fel de efort de prelucrare şi de modelare a materiei epice brute: înţelege-mă; aş vrea ca acest roman să cuprindă totul. Nu vreau nici o tăietură de foarfeci, pentru a limita, aici mai degrabă decât acolo, substanţa lui"[129].

Este locul, aici, să subliniem că - deşi, în punctul ei de plecare, opera narativă a lui Marcel Proust se împărtăşeşte din aceleaşi premise legate de o paradigmă a subiectivităţii inefabile - totuşi, la acest nivel, al structurilor discursive ale romanului, **A la recherche du temps perdu** se reclamă încă de la o poetică a artefactului, ce contrastează puternic cu teza gideană a spontaneităţii. Romanul lui Marcel Proust - plecând, cum spuneam, de la aceleaşi premise subiectiviste, ba, mai mult, acuzând, în alt plan, fenomenul de criză a semnului lingvistic - nu va pune însă nici o clipă în discuţie efortul artistic - de prelucrare, modelare şi construcţie - aplicat materialului epic. Dimpotrivă! Sunt bine cunoscute insistenţele (mai cu seamă epistolare) pe care Marcel Proust le pune, în a atrage atenţia asupra efortului constructiv ce a fost cheltuit, pentru scrierea romanului **A la recherche du temps perdu;** opera aceasta - îi scrie el lui Paul Souday - "este cu atâta meticulozitate 'compusă' (...), încât ultimul capitol al celui din urmă volum a fost redactat imediat după primul capitol al celui dintâi volum"[130].

Exponenţi deopotrivă de semnificativi ai modernismului literar târziu, Andre Gide se va separa însă energic de Marcel Proust, prin ofensiva atât de hotărâtă împotriva "artei", a convenţiilor romanului, împotriva valorilor de artificialitate, reflectate atât în compoziţie, cât şi în stil. Această directivă anti-artă, promovată şi impusă, cu superioară consecvenţă, de Andre Gide, avea să câştige o excepţională popularitate în spaţiul cultural românesc. Voga gidismului se va materializa astfel, întâi de toate, în înflorirea unor specii literare non-ficţionale, ori în redefmirea codului romanului,în sensul unei valorizări a trăsăturilor de naturaleţe şi spontaneitate. în perioada interbelică, naraţiunea literară tinde adeseori să îmbrace forma **jurnalului intim.** Un adevărat program în această direcţie schiţează Mircea Eliade, care denunţă forma romanului ca pe o "lucrare confecţionată" şi recomandă, prin opoziţie, forma jurnalului intim, căruia îi descoperă "o valoare omenească mai generală decât a romanului". Este de dorit - consideră, în continuare, Mircea

73

Eliade - ca romanul să înfăţişeze o experienţă umană într-un mod cât mai autentic, "adică nealterat şi fără 'literatură' "; or, adaugă autorul, orice operă "confecţionată", orice produs al unui travaliu artistic nu va reuşi niciodată să prezerve savoarea frustă a vieţii[1^1].

Mircea Eliade nu este însă singurul romancier la care putem întâlni o asemenea profesiune de credinţă în favoarea unei literaturi non-ficţionale; numeroşi dintre colegii de generaţie ai romancierului şi viitorului istoric al religiilor i se asociază în această repudiere a artefactului, a structurilor formale ale romanului, a convenţiilor genului. Idealul spontaneităţii răzbate, de pildă, şi dintr-o mărturisire de creaţie a unui alt romancier, Octav Şuluţiu; iată o însemnare a acestuia, păstrată în jurnalul său intim, sub data de 2 august 1935: "Astă seară reiau romanul Far. Am mare încredere în ce am scris până acum (42 de pagini). Dar în transcriere se va schimba mult. Mi-e teamă că stilul va fi cam artificial, cam forţat. Nu vreau însă să fac frumos. Ceea ce aş vrea e ca stilul să fie cât se poate de simplu, mai natural, chiar dacă e un stil frumos. Adică să nu se vadă că e făcut (şi cum e

făcut)"[132].

O predilecție puternică pentru forma jurnalului romanesc, sau - în orice caz - pentru un roman care să compulseze un material prin excelență biografic, se poate observa şi la Constantin Fântâneru sau Mircea Damian. Trebuie notat că, în ambele cazuri, se pleacă de la un concept al subiectivității de o relativă complexitate, în spiritul celor mai caracteristice tendințe ale celui de al doilea modernism. Astfel, naratorul din romanul **Interior** (1931) de Constantin Fântâneru pare să ilustreze procesul de destrămare a structurilor organizate ale conştiinței şi de imersiune în "straturile anarhice" ale inconştientului arhetipal. în ceea ce îl priveşte pe Marin Dogaru, eroului Mircea Damian, din romanul **De-a curmezişul** (1935), complexitatea lui decurge mai curând din refuzul de a-şi asuma rolurile prescrise de societate; Marin Dogaru este în chip structural un anarhist, un răzvrătit etern împotriva legilor şi a ordinii sociale. Eugen Lovinescu găsea oarecare interes acestui tip literar, "al vagabondului incapabil de adaptare, dar nu resemnat ca eroii moldoveni, ci răzvrătit împotriva normei şi a legalității, om fără profesie, făcându-le pe toate, călător fără bilet în trenurile țării şi ale vieții, ros totuşi de ambiția de a ajunge sfidând"[1]". Această complexitate a psihismului individual (mai accentuată la C. Fântâneru) se află, desigur, la originea unei opțiuni, atât într-un caz cât şi în celălalt, pentru o formă de discurs suplă, mobilă, infinit adaptabilă, care este aceea a jurnalului, transcriere imediată a unor experiențe.

Dar cea mai răsunătoare - şi cea mai contagioasă, totodată - profesiune de credință în favoarea întoarcerii la "naturalețǎ", în favoarea unui roman "fără stil", a unei literaturi care să nu poarte pecetea "literarității", avea să vină din partea unui scriitor aflat altminteri în conul de influență al

proustianismului (mai curând decât al gidismului): Camil Petrescu. Oricât de rodnic va fi fost, pentru Camil Petrescu, exemplul operei proustiene, orientarea anticalofilă nu putea să-i fie indusă, după cum am arătat, de A **la recherche du** tcmps **perdu** (operă atât de riguros "construită", aidoma unei "catedrale"), ci - mult mai plauzibil - de programul estetic gidean. în romanul **Patul lui Procust** (1933), Camil Petrescu avea, astfel, să recurgă, în chip sistematic, la naratori neprofesionişti, motivându-şi alegerea printr-un principiu al naturaleții şi al autenticității discursului: "Am avut întotdeauna convingerea - şi azi mai înrădăcinată ca oricând - că 'meseria', 'meşteşugul' sunt potrivnice artei". Iar unuia dintre naratorii principali ai romanului (Doamna T.), autorul îi furnizează, drept unică şi fundamentală recomandare, principiul sincerității liminare şi al indiferenței față de convențiile şi de codul literar al romanului, respectiv o preocupare doar de exactitate: "Ei, nu zău, cum o să scriu ? Am simțit nevoia să devin categoric. -Luând tocul în mână, în fața unui caiet, şi fiind sinceră cu dumneata însăți până la confesiune (...). Un scriitor e un om care exprimă cu o liminară sinceritate ceea ce a simțit, ceea **ce** a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viață, lui şi celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil şi chiar fără caligrafie"[134].

Se cuvine totuşi subliniat faptul că, dacă în cadrul gidismului teoretic există o tendință vădită de a adopta punctele de vedere cele mai radicale, într-o ordine a practicii literare propriu-zise vechea prejudecată a formei îngrijite îşi va mai spune, în multe cazuri, cuvântul. Oricât de îndârjită ar fi, la romancierii români ai anilor '30, voința de simplă referențialitate a limbajului, este tot atât de limpede şi faptul că ei nu se pot lipsi de uri minim de organizare formală. încât se poate întotdeauna depista o preocupare de ultimă instanță de a asigura romanului o oarecare coerență şi unitate de semnificație.

Un asemenea scrupul artistic liminar îşi face, de pildă, simțită prezența şi într-un roman supra-îmbibat de spiritul gidismului, cum este **Isabel şi apele diavolului** (1930), al lui Mircea Eliade; romanul este, în esență, o transcriere, în stilul însemnărilor de jurnal, a unpr varii experiențe pe care le trăieşte un tânăr doctor, transpus într-un spațiu geografic şi cultural exotic (India). Scriitorul simte însă finalmente nevoia de a se înălța mai presus de aceste trăiri disparate şi discontinui ale doctorului, înscriindu-le într-o poveste unitară despre înfrângerea unui blestem inițial al sterilității spirituale. Efortul acesta de articulare a unui subiect, a unei poveşti globale, ne vorbeşte în chipul cel mai convingător despre persistența, în cazul lui Mircea Eliade, a unei prejudecăți a coerenței discursive a romanului.

Observații asemănătoare ar putea fi făcute şi în legătură cu romanul **De două mii de ani** (1934), al lui Mihail Sebastian; şi această narațiune se

constituie ca un jurnal de experiență, ca o suită de însemnări zilnice ale unui tânăr evreu din România, care transcrie anumite experiențe intelectuale şi politice decisive, trăite de el de-a lungul anilor '20 şi '30. Palpitantă prin fiecare notație de detaliu, cartea lui Mihail Sebastian plăteşte, până la urmă, la rândul ei, tribut acelei prejudecăți a coerenței formale, încât tribulațiile naratorului dobândesc sensul superior al unei progresive cuceriri a simplității, iar fraza finală a romanului are să sune asemeni unei concluzii: "Iată, aici ni se despart drumurile: eşti ceea ce mereu am visat să fiu - un lucru simplu, curat şi calm, cu o inimă egală deschisă tuturor anotimpurilor"[135].

Se pare totuşi că această prejudecată a literarității era mult prea adânc înrădăcinată în conştiința romancierului modern, pentru a spera într-o suprimare rapidă a ei. De acțiunea acestei prejudecăți nu a fost cruțat pe de-a-ntregul nici chiar Gide însuşi, în unele momente de intimitate, după cum stau mărturie însemnările lui de **Jurnal** (1939, 1954). Andre Gide urăşte de fapt dispersarea, după cum reiese şi dintr-o însemnare din 17 mai 1907:

"Iată-mă pradă oricăror porniri nemărturisite - de curiozitate, de vanitate...pradă tuturor resorturilor mărunte şi fără nume pe care le ţineam de obicei înlănţuite şi încovoiate, dar pe care, la mine, o slăbiciune nervoasă le lasă uneori să izbucnească...Pe scurt, o stare de anarhie deplină". Acestui fenomen de împrăştiere, scriitorul îi opune prejudecata formei, o acută nevoie de "concentrare": "O după-amiază încă foarte împrăştiată, dar nu neinteresantă. Nu mai are rost să notez tot ce-am făcut şi cu cine m-am întâlnit. Trebuie să însemn aici nu împrăştierile, ci 'concentrările' mele"(l febr. 1907). Atitudinea predilectă a romancierului nu pare să fie aceea de abandon, ci, dimpotrivă, una a "construirii" propriei fiinţe; de unde şi îndemnurile repetate de "a-şi lua în mână propria fiinţă", de a se aduce sub control: "urgentă nevoie să mă iau din nou în mâini" (1912); "nu mai am timp de pierdut; trebuie să-mi dau bine seama de asta şi chiar de mâine să mă iau în mâini" (3 martie 1916); "dorinţă apăsătoare de a mă relua în mâini" (1 sept. 1928); etc. (Pentru toate aceste citate, am folosit ediţia românească: **Jurnal. Pagini alese. 1889-1951.** Prefaţă, traducere şi note de Sabin Bratu, Buc, Ed. Univers, 1970).
Tirania acestei prejudecăţi a forme; subminează, aşadar, din adâncuri, programul modernist de reformare radicală a discursului romanului; pentru a triumfa efectiv asupra acestei prejudecăţi, romanul va mai trebui să aştepte, până când va fi instituită noţiunea de "text". Dar, o dată cu aceasta, se pătrunde într-o altă etapă, aceea a postmodernismului.
3. între "cvasi-transcendentaliile" pe care le introduce epoca modernă, şi în funcţie de care se defineşte **epistema** lumii occidentale, Michel Foucault menţionează (alături de limbaj, ale cărui relaţii cu subiectivitatea le-am
76
explorat în paragraful precedent) şi Munca: "Gândirea care ne este contemporană şi care (...) se află încă puternic dominată (...) de obligaţia colectivă (...) de a deschide un câmp transcendental subiectivităţii şi de **a** construi (..•.) aceste cvasi-transcendentalii, care sunt pentru noi Viaţa, Munca şi Limbajul"[136].
De fapt, noutatea esenţială pe care o aduce cu sine civilizaţia celui de Al Doilea Val, civilizaţia de tip industrial, constă în reelaborarea conceptului tradiţional de Muncă sub forma unui concept al Producţiei.
Printre trăsăturile ce definesc sistemul de producţie al erei industriale, Alvin Toffler enumera şi specializarea, trăsătură prin care societatea celui de Al Doilea Val **a** înlocuit pe producătorul "bun la toate", printr-un producător ce **nu** ştie să facă decât un singur lucru, dar cu maximum de eficienţă: "Al Doilea Val a înlocuit ţăranul bun la toate, cu specialistul îngust dar pretenţios şi cu muncitorul care repetă mereu aceeaşi operaţie, după modelul lui Taylor".
Această tendinţă de specializare - simptomatică pentru industria timpurilor moderne - reflectă, în linii generale, creşterea considerabilă în complexitate a fiecărui segment din cadrul fluxului de producţie, segmente care încep să reclame - în temeiul tocmai al noii lor complexităţi - statutul unor profesii de sine stătătoare. Fapt observat cu sagacitate de Alvin Toffler, în studiul amintit: "Tot felul de categorii profesionale, de la bibliotecari la vânători, au început să reclame dreptul de se numi profesionişti şi puterea de a stabili standarde, preţuri şi condiţii de admitere în specialităţile lor". Transformarea simplei munci specializate într-o profesie în înţelesul deplin al cuvântului ar putea fi prezentată în fond ca o trecere de la o muncă de calificare minimală, la munca de înaltă calificare (constând atât într-o serie de abilităţi manuale specifice, cât şi din anumite "cunoştinţe de specialitate", având nu o dată un pronunţat caracter ezoteric, după cum subliniază acelaşi Alvin Toffler: "Ori de câte ori s-a ivit posibilitatea pentru un grup de specialişti să monopolizeze cunoştinţe ezoterice şi să ţină nou-veniţii în afara domeniului lor, au apărut profesiuni"'^7).
Nu încape nici o îndoială că, între muncile specializate care aspiră cel mai mult, în cadrul societăţii de tip industrial, să-şi cucerească un statut de profesie, se numără şi munca literară. Iar unul dintre romancierii care au luptat cu tot dinadinsul pentru a conferi scrisului demnitatea unei profesiuni a fost Liviu Rebreanu. într-un interviu acordat (în 1935, când împlinea vârsta de 50 de ani) revistei **Facla,** Liviu Rebreanu făcea un bilanţ al luptei şi al campaniilor sale literare din ultimii 25 de ani, apreciind că izbânda cea mai însemnată ar fi constituit-o spulberarea unor prejudecăţi obşteşti privitoare la munca scriitorului şi impunerea acesteia drept "profesie principală", de acelaşi rang deci cu oricare altă ocupaţie productivă. începutul a fost destul
77
de greu, arată Liviu Rebreanu: îndeletnicirea literară era privită de cei mai mulţi nu atât ca o meserie, cât ca o ocupaţie amatoristică, **ce** n-ar necesita aşadar calificare similară profesiilor productive: "Adică 90 % din scriitori făceau diletantism,iar scrisul era un lux pentru bucuria exclusivă a celor sătui. Din cauza aceasta era într-o permanentă tânjală şi era firesc să fie astfel, cu toate că generaţia noastră, ajutată de **Viaţa Românească,** susţinea că scrisul este **o** meserie şi din moment ce inspiraţia s-a terminat, opera de. creaţie devine o marfă"[1"8].
Câtă amăgire era în această apreciere - este o altă problemă; ceea ce merită să reţinem vizează doar inflexibilitatea cu care Liviu Rebreanu a luptat pentru înfăptuirea unei utopii tipice pentru mentalitatea, de fapt, a celei dintâi faze a modernismului.
O dată cu cristalizarea celui de al doilea modernism - care, în concepţia noastră, este expresia unei viguroase disocieri de structurile civilizaţiei de tip industrial, faţă de "spiritul burghez", în general -, o dată cu această generalizare a muncii de fabrică asupra tuturor celorlalte tipuri de muncă, redefinindu-le ca Producţie, ocupaţiile creatoare din sfera culturală au început să-şi afirme trăsăturile lor de specificitate. Asistăm acum la o încercare de elaborare a unei noi tipologii a muncii, luându-se ca punct de plecare cunoscuta antinomie (pusă în circulaţie

de şcoala sociologică neoromantică, prin O. Spengler, H. Keyserling sau L. Klages) dintre **civilizaţie** şi **cultură.** In ceea ce priveşte procesul de producţie din sfera **civilizaţiei,** acesta este pus de majoritatea comentatorilor în seama inteligenţei tehnice, în vreme ce creaţiile **culturale** şi-ar avea principiul în suflet, adică într-o totalitate ce este de natură să imprime produselor culturale pecetea unor categorii stilistice de adâncime.
Să menţionăm însă faptul că Lucian Blaga consideră oportun să nuanţeze discuţia în jurul termenilor antinomici de **civilizaţie** şi **cultură,** afirmând - în **Geneza metaforei şi sensul culturii** (1937) - că şi produsele civilizaţiei tehnice, cu toate că sunt opere în exclusivitate ale intelectului, vor fi şi ele modelate de categoriile stilistice de adâncime, dar această împrejurare este pusă în exclusivitate pe seama unor presiuni exercitate de structurile **culturii** asupra celor ale **civilizaţiei:** "Aprofundarea atentă a condiţiilor civilizaţiei ne face să conchidem că aspectele **stilistice** pe care le manifestă sunt efectul unui simplu reflex (...). 'Civilizaţia' acceptă această situaţie debitoare, numai sub ploaia de răsfrângeri a 'culturii' "[b9].
Dar, chiar şi aşa, **civilizaţia** se opune totuşi **culturii** - crede Lucian Blaga -, prin faptul că, în sfera creaţiei tehnice, munca nu se avântă spre un orizont al misterului, în vreme **ce,** în sfera culturii, munca ar avea drept finalitate inconfundabilă tocmai adâncirea, prim metaforă, a misterului: "Toate aceste fapte de civilizaţie poartă, desigur, la fel cu creaţiile de cultură, o pecete **stilistică:** le lipseşte însă celălalt aspect: **metaforicul"[140].**
78
Iată de ce conceptul "burghez" al muncii, modelat în funcţie de trăsăturile procesului de producţie industrială şi care sacrifica specificul însuşi al creaţiei literare, va ajunge să fie abandonat, ca nesatisfăcător, de scriitorii din perioada celui de al doilea modernism.
între trăsăturile modelului "burghez" al muncii, una va intra cu deosebire în colimatorul discuţiilor polemice, dând ocazie unor noi precizări şi disocieri. Este deplânsă, astfel, o anume influenţă a paradigmei producţiei industriale, care **a** dus la afirmarea unei creativităţi dirijate în întregime de conştiinţă, a unei creativităţi ţinută aşadar sub control şi ghidată pas cu pas de un intelect mereu în gardă. Avem de fapt de-a face cu o creativitate dublată, după cum se poate constata, de luciditate. Dar, în opinia romancierilor celui de al doilea modernism, acest tip de creativitate se dovedeşte în ultima analiză a fi cu totul contra-producticv, împingând creaţia literară spre criză. Soluţia este văzută în regăsirea unor atribute ale entuziasmului creator, stare în măsură să descătuşeze, să pună în libertate puterile năvalnice ale instinctului, ale vieţii. Suprimarea lucidităţii devine astfel condiţia indispensabilă pentru depăşirea impasului, pentru regăsirea izvoarelor autentice ale creativităţii.
Principiul entuziasmului este tratat în numeroase cazuri ca un principiu al "extazului" (sau al "ek-staziei"), adică al ieşirii artistului din sine însuşi şi al contopirii sale organice cu puterile vitale ale cosmosului. O atare accepţiune poate fi întâlnită de pildă la Ludwig Klages, care vorbeşte despre nostalgia omului modern, despre "setea lui arzătoare de acea ruptură de echilibru pe care cei vechi au numit-o extaz, aleanul ieşirii din sine însuşi, care l-ar arunca din nou, pentru o clipă măcar, în torentul etern al Devenirii vitale"[141].
Alţi autori descriu fenomenul entuziasmului în strânsă legătură cu conceptul (deopotrivă socratic şi goethean) al "demonicului", definit ca o putere cosmică impersonală, ce ia în stăpânire sufletul artistului, purtându-1 spre mărete fapte creatoare, practic fără ştiinţa şi nici meritul acestuia. O discuţie aprofundată asupra conceptului de "demonie" întreprinde Lucian Blaga, într-o lucrare **(Daimonion)** din 1926 (respectiv 1930). La Socrate -arată Lucian Blaga - Demonicul se identifică cu "acel glas lăuntric, noi am spune de dincolo de conştiinţă, care în momente hotărâtoare te opreşte de la anumite fapte"[142]. Dacă demonul socratic era un geniu esenţialmente "al restricţiunii", el devine la Goethe "o putere magică, un duh pozitiv al creaţiei, productivităţii, al faptei"[143]. Adeziunea lui Blaga pare să meargă în sensul accepţiunii goetheene, pentru care demonicul "e o putere, căreia nu-i rezistă nici individul în care izbucneşte, nici mulţimea docilă care îl înconjoară pe acesta. Demonicul lucrează, în mare parte, în întuneric, 'inconştient', dar cu atât mai distrugător de zăgazuri. Cât timp privim lucrurile cu ochi pozitivist,
79
suntem desigur obligaţi să afirmăm că demonicul lucrează în oameni ca o putere imanentă. Goethe însă, urmându-şi fără şovăire înclinaţiile mitizante, atribuie demonicului şi oarecare transcendenţă, aceasta îndeosebi fiindcă oamenii pătrunşi de demonie se comportă realmente ca nişte **posedaţi** de o putere ce-i depăşeşte"[144].
într-un fel sau într-altul, tendinţa de bază a celui de al doilea modernism constă, prin urmare, în a descrie munca artistului şi a scriitorului ca prezentând importante analogii şi trăsături comune cu creativitatea cosmică în totalitatea ei. Un astfel de model al muncii, de factură prin excelenţă organicistă, este tipic de fapt pentru societăţile de structură arhaică, preindustriale, încât cel de al doilea modernism poate fi privit, pe această latură, ca o mişcare de restauraţie.
O confruntare a celor două modele ale muncii artistice şi literare (luciditate vs. entuziasm organic; respectiv paradigma industrială vs. paradigma arhaică) poate fi aflată şi în unele comentarii eseistice ale lui Thomas Mann, cu o semnificativă insistenţă asupra aspectului de non-productivitate ce caracterizează prima cale, cea a reflexivităţii şi a chibzuinţei. Pentru Thomas Mann, compozitorul Richard Wagner, de pildă, ilustrează un foarte ciudat amestec de trăsături aparţinând celor două modele ale muncii; în operele marelui muzician, se întâlnesc, astfel, "pe lângă lucruri care poartă pecetea inspiraţiei şi a extazului orbesc euforic" (trăsătură ce ţine aşadar de creativitatea inconştientului), şi "atât de multe elemente adânc şi spiritual gândite, pline de aluzii raţional ţesute"

(elemente ce țin, evident, de reflexivitate şi calcul). Admirația lui Thomas Mann se va îndrepta, în chip semnificativ, nu în direcția căii "burgheze", a "mersului înțelept de pitic", pe care îl presupune hipertrofia lucidității şi a reflexivității şi "o extraordinară inteligență", ci spre "extremismul neburghez" al firii creatorului, spre creația "prin transă ori prin mijloace demonice"[145].
Aceeaşi îmbinare de trăsături aparținând celor două modele antinomice ale muncii sunt surprinse de Thomas Mann şi la Goethe, care. în anumite împrejurări, manifestă o "trăsătură de precauție şi încetineală, o răbdare a gestației (ce) nu pot fi separate de geniul său'[146], pentru ca, în altele, să vădească o tendință spre "exaltare", o atitudine de "discreditate a formei", o "afirmare a haoticului", ce aşează creația sub un regim al instinctului şi al organicității[147]. în opinia lui Thomas Mann, doar cea de a doua cale poartă însemnele râvnite ale adevăratei fecundități.
Opoziția dintre cele două modele ale muncii devine una din temele capitale ale romanului **Doctor Faustus** (1947), text cu valoare programatică pentru căutările şi soluțiile celui de al doilea modernism. Problema este abordată aici, pentru prima oară, în legătură cu cea de a doua conferință **(Beethoven și fuga),** din faimosul ciclu de patru prelegeri ținute de Wendell

Kretzschmar la Kaisersaschem. Conferențiarul evocă aici două stadii istorice din evoluția artei, vorbind mai întâi despre **epoci de cult** (în cadrul cărora muzica era integrată unui ansamblu liturgic) şi despre **epoci de cultură** (corespunzând unui proces de secularizare a artei, de "separare a ei de serviciul divin"). Prin intrarea ei într-o asemenea **epocă de cultură,** muzica avea să-şi piardă însă (aşa cum glosează Adrian Leverkiihn) una din trăsăturile ei cele mai productive, **naivitatea** ("ceea ce ne lipseşte este tocmai asta, naivitatea"), creația dobândind pe această nouă treaptă (care e "treapta civilizației") un caracter prin definiție conştient, reflexiv. Oricum, transformarea ce are loc (înălțarea de la "naivitate" la reflecție) conferă muncii creative (după părerea lui Kretzschmar, dar şi a lui Adrian) un aspect chinuitor de contra-productiv; după cum o atestă şi apariția lui Beethoven, în uşa camerei sale, pe vremea când lucra la **Missa:** "Uşa se deschise brusc şi în prag apăru Beethoven - şi în ce hal ? Cum nu se poate mai groaznic ! Cu îmbrăcămintea în dezordine, cu fața răvăşită de te înspăimânta, cu ochii iscoditori, dar absenți, năuci (...), făcând impresia că ar fi ieşit dintr-o luptă pe viață şi pe moarte cu toate spiritele rele ale contrapunctului"[148].
Cele două modele ale muncii sunt luate din nou în discuție, în cursul dramaticei întrevederi dintre Adrian Leverkiihn și Diavol. întâlnirea are loc într-un moment în care Adrian sesiza întreaga amploare a fenomenului de sterilitate ce afecta arta modernă, fenomen provocat de calea pe care creativitatea înțelegea să o urmeze, şi care era aceea a "înțelepciunii" şi a "criticii dizolvante". Depăşirea crizei este văzută de romancier printr-o reîntoarcere la simplitate, la elementar, la spontaneitate, printr-o regăsire a "barbariei" rodnice din începuturile culturale. Promisiunea pe care Diavolul i-o face lui Adrian, în scena pactului, vizează tocmai recuperarea puterilor uitate ale "entuziasmului": "Cine mai ştie astăzi, cine mai ştia chiar în evul clasic ce-i aceea inspirație, ce-i aceea autenticul, străvechiul, primitivul entuziasm, entuziasmul nevătămat de nici o critică, de nici o chibzuire paralizantă, de nici un control ucigător al rațiunii - cine mai ştie ce-i aceea divinul extaz ? (...) Dacă diavolul detestă ceva, dacă există în toată lumea asta ceva care nu poate să înghită, e critica dizolvantă. Ceea ce vrea, ceea ce promovează el e tocmai triumful împotriva ei, nechibzuința irupând strălucitoare"[149].
Arta şi romanul celui de al doilea modernism manifestă aşadar o foarte puternică aprehensiune pentru paradigma "burgheză" a muncii (caracterizată prin conştiinciozitate, efort răbdător, înaintare prudentă şi "cu pas de pitic"); creația este văzută deci mai puțin ca **producție,** şi - într-o măsură copleşitoare - ca extaz şi descătuşare irepresibilă a instinctului artistic.

4. în sfârşit, cea de a treia clasă de "cvasi-transcendentalii" în funcție de care se defineşte pe sine subiectivitatea, în cadrul celui de al doilea modernism, este aceea a Vieții. Ceea ce se cere subliniat de la bun început este faptul că societatea de tip industrial, în fazele inițiale de dezvoltare ale ei, manifestă o tendință dintre cele mai puternice de a înscrie existența omului din ce în ce mai mult într-un sistem de structuri artificiale, care au luat treptat locul structurilor naturale şi ale Vieții. O dată cu cel de al doilea modernism, asistăm la o schimbare radicală de direcție, prin care cultura umană îşi propune să restabilească şi să redescopere contactele ei uitate cu Viața.
în această privință, noua filosofie, modernistă, a Vieții, se opune întru totul spiritului imobilist burghez, caracterizat printr-o anumită înclinație spre stabilitate, printr-o accentuare a elementelor de trăinicie şi stabilitate, printr-o puternică reticență în fața schimbărilor. Burghezul este o ființă socială prin excelență şi ceea ce îl defineşte, mai presus de orice, este atitudinea lui neîncrezătoare şi extrem de precaută față de forțele necunoscute ale Vieții. Cadrul predilect de referință pentru spiritul burghez îl reprezintă ordinea statornicită a societății, iar nu dezordinea infinită şi în permanentă prefacere a Vieții.
Acest reflex - de eludare a sistemelor naturale din care el face parte, de eludare a Vieții - nu este, la drept vorbind, unul în exclusivitate burghez, ci al individului slab din totdeauna. Friedrich Nietzsche îl descoperea încă la grecul epocii clasice, al epocii homerice, la care surprindea aceeaşi fereală în fața "ororilor existenței", precum şi reacția de a locui în nişte iluzii liniştitoare: "Acum parcă s-ar deschide în fața noastră muntele fermecat,

Olimpul, şi îi vedem rădăcinile. Grecii cunoşteau şi simţeau spaimele şi grozăvia existenţei. Pentru a putea suporta viaţa, trebuiau s-o mascheze prin creaţia onirică olimpiană"[150]. Ceea ce îl individualizează pe burghezul epocii moderne sunt numai formele specifice sub care se înfăţişează, pentru el, aceste "simulacre" ale vieţii. Una dintre formele cele mai frecvente este aceea a refugiului într-un pachet de habitudini.
Modernismul târziu se distinge, pe această latură, tocmai prin promovarea unei filosofii a refacerii contactelor directe cu viaţa, ceea ce presupune, întâi de toate, o destrucţie a redutelor artificiale, o luptă împotriva falselor structuri cu ajutorul cărora este disimulat fenomenul existenţei. Personajul reprezentativ pentru cel de al doilea modernism devine, în acest sens, individul care "tulbură" existenţele tihnite, care provoacă subversiuni şi care face să se clatine reperele stabile, punctele de sprjjin, lăsându-i pe oameni fără nici o apărare în faţa năvalnicei vieţi.
Literatura în care vom întâlni figurile cele mai interesante de asemenea adversari ai ordinii instituite (indivizi al căror comportament dobândeşte, nu o dată, trăsături anti-sociale, tendinţa specifică fiind aceea de
82
a refuza rolurile şi de a adopta stilul outsiderului sau al vagabondului) este, din nou, cea gideană, a cărei influenţă asupra romanului românesc a fost, şi pe această latură, considerabilă. Una din contribuţiile majore ale literaturii gideene, în procesul de asimilare a unui model al non-conformismului, a constituit-o pledoaria sa pentru plecări, pentru ruptura de tot ceea ce începe să te lege, pentru un exerciţiu de disponibilitate. Lecţie ce nu a rămas fără ecouri, în spaţiul cultural românesc; avem în vedere, în speţă, vasta operaţie de de-sentimentalizare a romanului românesc interbelic, ce se înscrie - sub inspiraţie gideană - pe coordonate ale trăirismului. Evident că gidismul nu poate fi considerat drept factorul exclusiv care să fi contribuit la o astfel de evoluţie; un rol cel puţin la fel de important îl va fi avut, nu încape îndoială, şi "noul umanism", preconizat de Giovanni Papini, scriitor pentru care romancierii români ai anilor '30 au- nutrit o vie admiraţie. Nu e mai puţin adevărat însă că personajele unor romane gideene (Lafcadio Wluiki, din **Pivniţele Vaticanului,** 1914, ori Michel, din **L'Immoraliste,** 1902) au oferit exemple dintre cele mai molipsitoare pentru un sine ce se vrea eliberat de ataşamente sentimentale.
Sub acest raport, personajele care - în romanul românesc interbelic -se situează în cea mai pură tradiţie gideană sunt, cu siguranţă, cele ce populează naraţiunile lui Mircea Eliade. în **întoarcerea din Rai** (1934), de pildă, atât Pavel Anicet, cât şi David Dragu trăiesc o foarte vie obsesie a disponibilităţii, pe care ei o văd însă ameninţată de legăturile sentimentale în care sunt prinşi; iată în ce termeni înţelege David Dragu să exorcizeze înrobirea sentimentală: "Mie îmi place ce faci tu: iubeşti fără să-ţi pese, faci dragoste şi bună ziua cucoană; tu nu eşti sentimental, tu eşti cel mult un afemeiat vulgar, căruia îi place posesiunea a cât mai multe femei (...). într-un anumit sens, tu ai despre dragoste aceeaşi concepţie pe care o are şi Emilian, şi pe care, îţi spun drept, o apreciez enorm. Emilian crede că singura dragoste perfectă este cea a prostituatelor: numai ele nu te angajează la nimic: actul, plata şi la revedere. Tu nu ai complicaţii sentimentale, tu nu suferi drame pasionale"[151].
Aceeaşi nevoie de dezangajare sentimentală şi de refacere a disponibilităţii o vom regăsi la Alexandru, unul dintre personajele romanului **Huliganii** (1935), carte pe care scriitorul o prezintă, de altminteri, drept "episodul al doilea din ciclul **întoarcerea din Rai";** ca şi David Dragu, Alexandru mărturiseşte aceeaşi oroare faţă de marile angajamente pasionale: "Mi-e groază de orice complicaţie sentimentală, de acele orori fără sens. Mă interesează cu totul altceva în viaţă. în ceea ce priveşte iubirile sufocante, apăsătoare..."[152].
Principiul disponibilităţii îmbracă la Andre Gide, ca şi la romancierii din descendenţa sa, şi alte forme, între care aceea a dorului de aventură, a
83
gustului de a părăsi locurile devenite familiare, a curiozităţii pentru orizonturile încă necercetate; toate acestea trebuind să triumfe asupra înclinaţiei (specific burgheze) de a se "înrădăcina". Este locul, din nou, să precizăm că asemenea îndemnuri au putut fi cu siguranţă induse scriitorilor români şi de romanul lui Giovanni Papini, Un om **sfârşit** (1912), roman extrem de popular în perioada dintre cele două războaie mondiale. Există numeroase amănunte (motivul "ispitirii", de pildă) care ne trimit cu gândul la o tradiţie de sorginte mai degrabă gideană. Aversiunea tipică a literaturii lui Andre Gide faţă de ratare, fie din pricina lipsei de cutezanţă, fie din aceea a nevoii de înrădăcinare, această adâncă aversiune, aşadar, pentru refugiul din calea vieţii este în chip superior ilustrată, în spaţiul cultural românesc, de personajele lui Mircea Eliade; prin reacţie faţă de imobilismul burghez, doctorul (din romanul **Isabel şi apele diavolului,** 1930) are să dezvolte o adevărată pedagogie a aventurii. îndemnul de care ascultă în esenţă doctorul este acela de a destabiliza vieţile: "Aceeaşi ispită de a turbura, de a strecura îndoieli, de a chema conştiinţa libertăţii într-o existenţă (...) stupidă"[1]". Mânat de un astfel de demon, al "coruperii", doctorul se va strădui, mai întâi, să stârnească în cumpătata Leanor un gust al non-conformismului ("un sclipăt", "o nebunie", "un mister"). Ulterior, el va purcede cu hotărâre la "ispitirea" lui Tom, luptând pentru a-1 determina "să părăsească oraşul pentru lume".
în sfârşit, principiul disponibilităţii îşi găseşte un teren fericit de afirmare şi în planul nesocotirii convenienţelor sociale. în romanul lui Mircea Eliade, **Huliganii** (1935), elementele acestea ale unei conduite anti-sociale îmbracă forma, întotdeauna provocatoare, a "huliganismului"; o lămuritoare profesiune de credinţă, în această direcţie, rosteşte Alexandru: "Ţi-am mai spus că nu mă intimidează nici o etichetă, adică nici un şantaj. Eu sunt

şi rămân aşa cum vreau eu să fiu. Pot călca orice lege, în afară de legea ființei mele, pe care n-o cunosc decât eu...Dar nici un şantaj nu poate avea priză asupră-mi. Nu mă las şantajat nici de milă, nici de prietenie, nici de morală, nici de cuvântul dat (...). Eu am trecut demult peste asemenea superstiții. Am zvârlit de mult vechiturile aceste peste bord"[154].
Elemente concludente ale unei conduite non-conformiste au fost recunoscute şi în legătură cu unele personaje ale lui Mihail Sebastian; Buță, de pildă, este - în **Oraşul cu salcâmi** (1935) - un adolescent cu viguroase manifestări de sfidare socială (distracția lui principală constă în a sustrage cărți, de sub privirile inutil vigilente ale librarilor). Ecouri ale unei morale gideene a disponibilității pot fi surprinse până foarte târziu, chiar şi în romane ale anilor '50, cum este **Străinul** (1955), al lui Titus Popovici; reacțiile tipic gideene de "scandalizare" a societății vor fi însă absorbite aici de un tip de comportament mult mai complex ce va avea
84
să **se** specifice drept "atitudine revoluționară". Dar aluviunile gideene mai sunt, totuşi, uşor de recunoscut, mai cu seamă în atacurile pe care Andrei Sabin le îndreaptă împotriva ipocriziei sociale (împotriva, de fapt, a "rolurilor"). Iată ce notează eroul, în jurnalul său intim: "Ipocrizia mă scârbeşte mai mult decât orice. E un chin pentru mine să vorbesc la ora de religie despre Dumnezeul unic în trei ipostaze, fără să strig că eu nu cred în toate astea"[155].
Refugiul din fața vieții, refugiul în anumite simulacre ale vieții îmbracă însă deopotrivă şi forma (care, iarăşi, nu caracterizează numai spiritul burghez) a adăpostirii în ordinea ierarhică a sistemului social. Ceea ce constituie în fond un mijloc de a eluda Viața.
Soluțiile oferite de romanul celui de al doilea modernism sunt pe această latură, ca şi mai înainte, în chip esențial destructive; ceea ce se urmăreşte este o resubiectivizare a existenței, concept pe care Alexandru Ivasiuc l-a denumit cu termenul de "radicalizare".
în nuvela **Corn de vânătoare** (1972), spiritul "radical" este tânărul Mihai, nobil ereditar de Giuleşti; ceea ce-şi propune el, dintru bun început, este să trăiască "în afara" sistemului, ascultând de o relație imediată cu realitatea. Speră că o astfel de evadare din sistem ar fi cu putință printr-o intrare a lui în viața monahală, adică într-un spațiu al credinței vii; dar, curând, are să descopere că s-a înşelat, că - şi aici - puterea aparține tot sistemului: "Viața severă, monahală, cu regulile ei de fier îi amintea aproape ritmul sigur al mişcării turmelor şi al schimbării anotimpurilor. Viața oamenilor în străvechea instituție a bisericii se aseamănă naturii, oamenii trudind şi suferind să se şteargă aşa cum se ştiu şterge pomii în pădure şi ierburile pe câmp"[156]. Până la urmă, dorința de putere a lui Mihai este prea mare, pentru ca el să nesocotească şi să eludeze sistemul şi să se valideze "în afara" lui; eroul devine cancelar al coroanei şi luptă tocmai pentru o consolidare a "ierarhiilor" feudale, pentru ca "ordinea să fie instaurată definitiv în principat"[157]. Mihai mai cunoaşte însă fugare momente când iese victorios nu datorită sistemului, ci prin el însuşi, ca, de pildă, în clipa scurtă când - în timpul celei de a doua vânători - se produce un început de rebeliune a nobilimii: "Era o nespusă plăcere în gustul sărat al fricii pe care-1 simțea din nou pe limbă, era din nou **el,** cel ce nu se numea pe sine, împotriva tuturor celorlalți, conştient că este el până la ultimul mădular. Voință şi hotărâre, imbold la acțiune iute. Ca să fie, trebuie acum cu adevărat, nu prin titlurile sale, să fie deasupra tuturor, pentru că numai deasupra se poate supraviețui"[158].
Aceeaşi înstrăinare de viață, printr-o locuire în mecanismele puterii şi în structurile ierarhice ale societății, se poate observa la un alt personaj al lui Alexandru Ivasiuc: Ion Marina, din **Cunoaştere de noapte** (1969). Produs
85
desăvârşit al mecanismelor puterii, Ion Marina are să apară însă, deopotrivă, şi ca o victimă a acestora, în sensul unei puternice "abstractizări" lăuntrice. Ceea ce este ilustrat mai cu seamă prin reacțiile pe care el şi le descoperă într-o situație "aberantă" față de cursul altminteri neschimbat al vieții lui, o situație ce nu mai ține de angrenajele puterii, ci mai degrabă una de imediatețe a raporturilor cu viața. Este vorba, mai exact spus, de vestea dramatică pe care o primeşte Ion Marina, la un moment dat, în legătură cu boala incurabilă de care ar suferi soția lui, Ştefania: "Acum" - îi comunică medicul sentința necruțătoare - "cel mai important lucru este starea psihică a bolnavei. încolo, nu mai e nimic de făcut. Trebuie menținută aşa, să se simtă cel puțin bine,măcar până nu apar durerile. Să i se spună că totul va decurge bine, că nici măcar nu e nevoie de operație, aşa cum s-a crezut la început. A fost o greşeală şi lucrurile se vor aranja de la sine. Cel mai important lucru rămâne starea ei psihică, să nu fie împinsă spre disperare"'[39]. Readus, cu atâta brutalitate, pe un teren al omenescului şi al sensibilității, Ion Marina va afla despre sine - nu fără stupoare - că nu mai are capacitatea de a conferi evenimentului un sens intim şi personal, de a-1 resimți în chip plenar şi profund. Aşa cum, pentru eroul din **A la recherche du temps perdu,** moartea bunicii rămâne o idee abstractă, o idee de care sensibilitatea protagonistului (amorțită, sub o crustă a habitudinilor) nu ia cunoştință decât cu mult mai târziu, tot astfel, pentru Ion Marina, moartea iminentă a soției sale rămâne, la rândul ei, o abstracțiune: "ea nu prindea față, rămânea ciudat de abstractă"[160]. Eroul trece printr-o lungă şi chinuitoare criză, atunci când îşi dă seama că "nu-şi putea reprezenta moartea nevestei sale"[161]. Această gravă - şi alarmantă - carență a interiorității şi a omenescului este pusă de scriitor pe seama dezumanizării produse de angrenajele puterii; fiindcă, într-adevăr, în virtutea funcției sale, Ion Marina aparținea unei complexe ierarhii sociale, modul lui de participare rezumându-se la "a-şi face datoria". Ion Marina urmează, astfel, pe această latură, sfaturile pe care le primise de la rutinatul Valeriu Trotuşeanu, care îi ceruse să se supună

comenzilor transmise de ierarhie, suprimând cu totul, în sine însuşi, nevoia subiectivă de înţelegere, de a pătrunde "rosturile superioare": "Există nişte motive în plus, pe care nu ţi le pot spune, motive bine gândite, care ne depăşesc pe amândoi"[162]. A locui într-o ierarhie înseamnă, sugerează acelaşi Valeriu Trotuşeanu, a nu mai avea raporturi directe cu lucrurile şi cu întâmplările lumii: "Spune dumneata, spune" - divaghează, în acest sens, Trotuşeanu - "ai încredere că singur ştii ce e bine şi ce e rău, ştii ce trebuie şi ce nu ? (...) Acest adevăr e deasupra, mult deasupra, e legea şi necesitatea şi nu bietele noastre păreri şi îndoieli. Dacă mereu ne-am întreba, te întreb eu, unde am ajunge ? Acesta e adevărul adevărat. Nu micul, ridicolul adevăr individual, pe care poţi să-1 cuprinzi dumneata şi ţi-e îngăduit să afli "[163]. Iar Ion Marina - în măsura în care

aparţine mecanismelor puterii - este supus unor presiuni ce urmăresc să-1 transforme într-un simplu instrument de execuţie, impersonal, văduvit de orice interioritate. Principalul simptom prin care se traduce această "dezvăţare" de realitate, această deprindere de a opera doar cu semne ale lucrurilor, iar nu cu lucrurile însele, îl constituie o pronunţată tendinţă de "atomizare", o neputinţă de a construi semnificaţii concrete, de a interpreta mulţimea de detalii percepute cu o halucinantă claritate. Ion Marina distinge, astfel, cu multă precizie, "bărbia rasă" a doctorului care îi comunică ştirea, remarcând chiar "câteva fire rămase pe buza de jos"; halatul doctorului avea nasturii cusuţi "cu aţă albă", în cruce, iar unul din braţele acestei cruci era "mai gros",iar celălalt "mai subţire". Pe fruntea doctorului se desenau "patru pliuri lungi", iar, la cuta din mijloc, conturul era săpat "mai adânc şi mai întortocheat". Toate aceste infinit de precise detalii concrete refuzau însă de a se lăsa interpretate global: "Toate lucrurile astea se chemau spital, dar nu se îmbucau, n-aveau legătură unul cu celălalt, şi de aceea numele plutea pe deasupra, fără să poată să le unifice"[164]. Subiectul romanului îl dă, propriu-zis, tocmai acest îndelungat şi lent proces de "radicalizare", de convertire personală, pe care îl parcurge Ion Marina, cel care fusese, până nu de mult, doar un simplu instrument în cadrul mecanismului abstract (pentru că mediator) al puterii. Tratamentul constă într-o retrăire a trecutului, o retrăire a iubirii pentru Ştefania; este vorba însă de o retrăire după alte legi, o retrăire, de fapt, a adevărului subiectiv al acestuia: "I s-au întâmplat, le trăise, e adevărat, dar numai atât (...). Dar toate acestea le făcuse doar rapid, răspunzând la semnale, acţionând rapid, acoperind consecinţa şi ecoul unui act cu actul următor, cu fapta care-i urma. Pe când acum, după douăzeci şi mai bine de ani, nu acţionase, ci gândise, dacă asta înseamnă cumva gândire, fiecare scenă în parte, descompusă"[16']. Această retrăire (diferită) a trecutului va avea darul de a-i restitui eroului propria viaţă, pe care el atât de puţin şi-o trăise, astfel încât, la sfârşit, lui Ion Marina i se va părea că "fiinţa Ştefaniei era prezentă pentru prima dată"[166].
Romanul celui de al doilea modernism are drept trăsătură definitorie -din unghiul din care a fost purtată aici discuţia - denunţarea unor tendinţe de a se sustrage vieţii, printr-un refugiu în diverse sisteme artificiale, şi promovarea, în schimb, a unor contacte i-mediate cu sistemele naturale.

LIRA LUI ORFEU

I.

1. Una dintre trăsăturile distinctive de importanţă majoră pentru înţelegerea şi definirea epocii moderne a constituit-o, după cum am încercat să arătăm, fundamentarea procesului de cunoaştere pe două mari modele, explicitate prin două meta-naraţiuni legitimatoare, identificate de Jean-Francois Lyotard, în revelatorul său **Raport** din 1979, ca naraţiune despre "emancipare" şi, respectiv, ca naraţiune "enciclopedistă".
Dar, ceea ce se cere observat, în cazul epocii postmoderne, este -consideră Jean-Francois Lyotard - o anume "eroziune internă" a acestor paradigme ale cunoaşterii, o pierdere accentuată a credibilităţii, pe care o suferă deopotrivă cele două metanaraţiuni afirmate de spiritul modern: "în societatea şi cultura contemporană - societatea post-industrială, cultura postmodernă - (...) marea naraţiune şi-a pierdut credibilitatea, indiferent de modul de unificare la care face apel, indiferent că e vorba de o naraţiune speculativă sau de una a emancipării"[1]. Epoca postmodernă are să se caracterizeze, astfel, consideră Jean-Francois Lyotard, printr-o pronunţată tendinţă de "delegitimare" a cunoaşterii; filosoful francez este de părere că "germenii" delegitimării pot fi descoperiţi în chiar "marile naraţiuni ale secolului al XIX-lea", cărora le-ar fi "inerenţi"[2].
Destrămarea cea mai spectaculoasă pare să o suporte încă mai cu seamă metanaraţiunea "enciclopedistă", adică tocmai aceea a cărei funcţie fusese de a unifica ramurile distincte ale cercetării, într-o vastă şi complexă "reţea enciclopedică", într-o ştiinţă generală cu trăsături unitare.. în era postmodernă se produce o dramatică disoluţie a sistemului ierarhic al cunoaşterii şi al învăţării, astfel încât fiecare domeniu particular ajunge să se emancipeze, dobândind un anume statut de independenţă.
Această pierdere de credibilitate pe care o suferă cele două metanaraţiuni legitimatoare va avea drept rezultat final - după J.-Fr. Lyotard -o cantonare a cercetătorului "în pozitivismul cutărei sau cutărei discipline", învăţatul făcând în felul acesta tot mai mult loc simplului tehnician. în

asemenea condiţii, se instaurează un mod de legitimare ce nu mai aparţine propriu-zis unei sfere a cunoaşterii, ci uneia strict tehnologice, o legitimare "de facto", pe care J. -Fr. Lyotard o denumeşte a "performativităţii"[3].
Disoluţia marilor naraţiuni de legitimare a cunoaşterii, sfârşitul acesta al supremaţiei unui "metalimbaj universal"

va avea drept consecinţă impunerea, în era postmodernă, **a** unei pluralităţi nesfârşite a limbajelor. Postmodernismului i-ar fi prin urmare caracteristică o anumită tendinţă spre fragmentarism, prin opoziţie cu tendinţele totalizatoare prin care, după cum am văzut, fusese marcat modernismul târziu.
După părerea noastră, această viziune asupra postmodernismului pe care o propune Jean-Francois Lyotard este, în linii generale, corectă şi revelatorie, cu singura observaţie că directiva "pluralismului" s-ar putea să fie rezultatul nu al unui proces de eroziune internă a funcţiei legitimatoare ca atare, ci mai degrabă o trăsătură legată de apariţia şi afirmarea unei noi paradigme a cunoaşterii, de care nu vom întârzia să dăm seama, în cele ce vor urma.
Fragmentarismul pare să reprezinte însă o tendinţă dintre cele mai generale ale civilizaţiei de tip postindustrial, o tendinţă ce îşi pune amprenta asupra tuturor componentelor acestei civilizaţii, iar nu doar asupra "noosferei". Ihab Hassan menţionează, de altminteri, fragmentarismul în fruntea listei sale de trăsături definitorii pentru cultura postmodernă (de fapt, pe poziţia a doua, dintr-o catenă de 11), argumentând că "spiritul postmodern disconectează prin excelenţă" şi că "singure fragmentele îi inspiră încredere". Principala inaderenţă pe care o manifestă artistul postmodern - îşi adânceşte Ihab Hassan ideea - este aceea faţă de principiul (modernist) al totalizării, faţă de "orice fel de sinteză, socială, epistemică, ba chiar şi poetică"[4].
Dat fiind tocmai caracterul de extremă generalitate al acestei trăsături, nu e de mirare că Alvin Toffler o întâlneşte la toate niveluri de funcţionare a societăţii de tip postindustrial, adică atât în "tehnosferă", cât şi în "sociosferă", ori în "infosferă", termenului de fragmentarism fiindu-i însă preferat, de regulă, acela de **de-masificare.**
La nivelul tehnosferei, Alvin Toffler notează, astfel, întâi de toate, procesul de intensă diversificare a resurselor de energie, proces ce se adânceşte necontenit în perioada celui de Al Treilea Val; baza energetică va avea acum "caracteristici foarte diferite de cele din Al Doilea Val. Mare parte din ea va proveni din surse inepuizabile, regenerabile. în loc să depindă de combustibili foarte concentraţi, se va aproviziona dintr-o varietate de surse larg răspândite. în loc să folosească într-o măsură atât de mare tehnologii

puternic centralizate, va asocia producţia centralizată cu cea descentralizată. Şi în loc să se bazeze pe câteva metode şi surse, ceea ce este riscant, se va diversifica imens"[5]. Dar nu numai baza energetică, ci şi producţia urmează, în era postindustrială, un astfel de curs al "de-masificării", esenţa producţiei încetând să mai fie acum - arată Alvin Toffler - fabricarea de mărfuri în serie mare: "Esenţa producţiei în cel de Al Doilea Val era seria mare cuprinzând milioane de produse standardizate, identice. în schimb, esenţa producţiei în Al Treilea Val este seria mică de produse cu totul adaptate cererilor clienţilor". Alvin Toffler vede, ca termen final al unui astfel de proces, fabricarea unor unicate: "Următorul pas este desigur satisfacerea gustului tuturor consumatorilor - fabricarea unor produse unice. Şi aceasta este direcţia în care ne îndreptăm: produse fabricate la comandă pentru fiecare client"[6].
Forme şi mai spectaculoase ale fenomenului "de-masificării" ne oferă însă - subliniază Alvin Toffler - "sociosfera"; nevoile de producţie, precum şi nivelul tehnologic al societăţii de tip industrial impuneau ca "forţa de muncă să fie concentrată 100 la sută în ateliere"[7]. O dată cu progresele tehnologice ale societăţii postindustriale, o dată mai ales cu dezvoltarea impetuoasă a sistemului de telecomunicaţii, această cerinţă - a concentrării în ateliere a forţei de muncă - a devenit inactuală. Unii futurologi sunt chiar de părere că "în anii '90, comunicaţii în ambele sensuri (se vor fi) dezvoltat suficient pentru a face din munca la domiciliu o practică răspândită"[8]. Locul categoriei, atât de masiv reprezentate în cadrul societăţii industriale, a navetiştilor, va fi luat de "telenavetişti", de lucrători ce nu vor mai fi obligaţi să-şi părăsească propriul cămin, pentru a se aduna în neprimitoarele ateliere, ci vor recurge la sistemele de telecomunicaţii. Societatea masificată a celui de Al Doilea Val va face loc unei societăţi de-masificate, "axate pe cămin", din epoca postindustrială. Fenomenul de-masificării este însoţit - arată Alvin Toffler - de afirmarea tot mai puternică a specificului de grup sau individual: "întocmai ca şi ocupaţiile, oamenii devin şi ei **mai puţin** interşanjabili. Ei vin la locul de muncă cu o acută conştiinţă a specificităţii lor etnice, religioase, profesionale, sexuale, subculturale şi individuale"[9].
în sfârşit, alături de tehnosferă sau de sociosfera, şi infosfera (sau sfera informaţiilor) participă (ne asigură Alvin Toffler) la un asemenea proces de de-masificare. Apar, astfel, tot mai numeroase mijloace de informare "care nu servesc piaţa de masă metropolitană, ci anumite zone şi localităţi din cadrul acestora, conţinând reclame şi ştiri mult mai localizate"[10]. Proliferează revistele, staţiile de radio şi televiziune "destinate unor pieţe mici, cu interese specifice, regionale sau chiar locale"[10]. Marea revoluţie a reprezentat-o însă, în această ordine, arată Alvin Toffler, televiziunea prin cablu: "cablul demasifică publicul spectator, împărţindu-l în numeroase

grupuri mici"". Dispar aşadar procedeele de standardizare a informaţiilor şi a opiniei, în favoarea unor mijloace de individualizare a lor; de-masificarea culturii "duce de asemenea la o individualizare mai marcată"[12].
2. Dar tendinţa aceasta fragmentaristă, detotalizatoare, pluralistă, de care este străbătută cultura postmodernă pe toate laturile ei, îşi găseşte expresia cea mai viguroasă mai cu seamă în planul reflecţiei epistemologice, unde ea este ilustrată printr-o orientare clasificată îndeobşte sub denumirea de poststructuralism, gândirea americană oferind şi o variantă a poststructuralismului desemnată cu termenul de "deconstructivism". în cele ce urmează, ne

vom strădui să prezentăm tezele de bază ale teoriei poststructuraliste, cu referire specială la contribuția deconstructivismului.
începuturile mişcării deconstructiviste sunt legate de un simpozion organizat, în 1966, de Richard Macksey şi Eugenio Donato, la Johns Hopkins Humanities Center, cu tema: "Limbajele criticii şi ştiinţele omului", simpozion ce îşi propunea să exploreze "impactul gândirii structuraliste contemporane asupra metodelor critice, în ştiinţele umaniste şi sociale"[lj].
Paradoxul constă în faptul că această reuniune, consacrată unui bilanţ al gândirii şi cercetării structuraliste, avea să promoveze - mai ales prin contribuţiile lui Jacques Derrida - cele mai consistente elemente şi principii ale unei gândiri poststructuraliste, ceea ce a determinat o reorientare radicală în cariera intelectuală a unor critici americani precum Paul de Man, J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman, Edward Said ori Joseph Riddel, înrolaţi cu toţii, în grade diferite, în noul curent al "deconstructivismului". Precizăm, o dată în plus, faptul că, prin deconstructivism, nu trebuie să înţelegem decât varianta americană a orientării poststructuraliste, variantă într-un fel mai coerentă şi mai cutezătoare decât altele.
De un ecou răsunător, la Simpozionul Hopkins, s-a bucurat îndeosebi comunicarea lui Jacques Derrida, intitulată "La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines" (comunicare reţinută ulterior îri sumarul volumului din 1967 **L'Ecriture et la difference);** textul acesta avea să devină, pentru grupul deconstructivist, un adevărat manifest teoretic al mişcării.
Punctul de vedere cu totul revoluţionar expus de Jacques Derrida în această comunicare era dat în esenţă de atacul său extrem de tăios îndreptat împotriva conceptului de **structură,** concept întemeiat în chip tradiţional pe ideea unui "centru", a cărui menire consta tocmai în asigurarea unei înalte stabilităţi a structurii, printr-o serie de constrângeri şi de limitări impuse jocului pe care sunt înclinaţi să îl joace semnificanţii săi. "Funcţia centrului" - explică Jacques Derrida - "era nu doar aceea de a orienta, de a echilibra şi de a organiza structura - nu se poate de fapt concepe o structură neorganizată
91
- ci mai presus de toate de a asigura ca principiul de organizare să limiteze ceea ce am putea numi **jocul** structurii"[14]. De-a lungul istoriei conceptului de **structură,** ideea de "centru" - arată Jacques Derrida - a fost definită în variate feluri, fiind desemnată printr-o serie impunătoare de termeni ori de metafore: **"eidos, arche, telos, energeia, ousia** (esenţă, existenţă, substanţă, subiect), **aletheia,** transcendentalitate, conştiinţă, Dumnezeu, om şi aşa mai departe"[13].
în ultima vreme însă, conceptul de structură a suferit - consideră Jacques Derrida - un "eveniment", o "ruptură", şi, ca urmare, ea încetează să se mai definească prin raportare la un "centru". Asistăm, cu alte cuvinte, la un proces nestăvilit de "de-centrare" şi de punere în libertate a "structuralităţii structurii". Jacques Derrida crede că ideea de "centru" ar fi fost atacată încă în unele scrieri ale lui Claude Levi-Strauss, scrieri altminteri de inspiraţie structuralistă **(La Pensee sauvage,** 1962, şi **Le cru et le cuit.** 1964), dar cu unele sugestii şi deschideri subsumabiie direcţiei poststructuraliste: "într-adevăr, ceea ce pare cel mai fascinant în căutarea lui critică a unui nou statut al discursului, este abandonarea declarată a.oricărei aluzii la vreun **centru,** ori la vreun **subiect,** la vreo **referentă** privilegiată, Ia vreo origine, ori la vreo absolută **archia"[16].**
Suprimarea ideii de "centru" va avea drept consecinţă, după cum am mai specificat,instaurarea unei structurări scăpate cu totul de sub control, sau, astfel spus, instaurarea unui **joc liber** al semnificanţilor.Teza jocului infinit al structurării elimină din capul locului ideea că rezultatul final al acestui joc ar putea fi o structură sau o totalitate; ceea ce nu vrea să spună decât că absenţa oricărui centru constrictiv creează premisele pentru nişte "substituiri infinite", deci "netotalizabile"[17].
Noţiunea de"joc" (pe care Derrida o opune aceleia, structuraliste, de "centru" şi de "structură centrată") este reluată şi adâncită într-o lucrare importantă, tot din **1967, De la grammatologie,** unde autorul produce următoarea definiţie: "Am putea numi **joc** absenţa oricărui semnificat transcendental, considerată şi ca nelimitare **a** jocului (...); acest joc, conceput ca o absenţă a unui semnificat transcendental, nu este un joc **în lume,** aşa cum a fost el până acum definit (...), ci un joc liber al lumii"[18].
Noţiunea derrideană a "jocului" a reţinut deîndată atenţia grupului deconstructivist american, care a sesizat perspectivele largi pe care el le deschidea, în direcţia unei adânciri a trăsăturilor de polisemie a textului literar, ceea ce vine să ilustreze încă o dată predilecţia tipică a postmodernilor pentru modelul pluralist, chemat să-1 înlocuiască pe acela, prin -excelenţă modern, de "totalitate".Această punere în valoare a ideii de "joc", în legătură cu sporirea polisemiei textului literar, apare, de pildă, la Geoffrey Hartman, care, într-un frecvent citat studiu al său despre Derrida, spune următoarele:
92
"Problema reală **o** constituie jocul sistematic al lui Derrida, al său **serio ludere.** A denumi aceasta"joc liber" **(free play)** pare de înţeles... Întrucât o maşinărie ce beneficiază de un atât de liber joc este fie o fantezie suprarealistă, erotică, morfologică..., fie un joc de limbaj cu atât de multe posibilităţi-şiretlicuri, încât să spui că există şapte tipuri de ambiguitate devine dintr-o dată la fel de adevărat ca şi a spune că există şapte umori sau şapte păcate capitale. Chestiunea nu este de fapt că ele sunt fără număr..., ci că reintrarea în conştiinţă a contradicţiei şi a echivocităţii, prin intermediul 'jocului liber', apare ca neîngrădită"[19].

Consecinţele unei astfel de "rupturi" (anularea conceptului de **structură centrată** şi impunerea unui principiu al **jocului liber)** aveau să se vadă însă mai ales într-un domeniu, extrem de delicat, acela al teoriei textului. în această direcţie, ce va afecta considerabil şi evoluţia romanului contemporan, noţiunea formalistă şi structuralistă de "operă" (înţeleasă ca "totalitate", ca ansamblu organizat, ca edificiu puternic structurat în raport cu un centru) va ceda tot mai mult locul noţiunii poststructuraliste de "textualitate" (înţeleasă ca "inocenţă a devenirii", neîngrădită de nici o regulă, luându-şi drept emblemă metafora labirintului: textualitatea - spune Frank Lentricchia - este "un concept putativ, deseori evocat în comentariile derrideenilor americani, cu mult entuziasm, prin metafora labirintului"[20]).

Conceptul **textualităţii** - îmbrăţişat cu multă fervoare de deconstructivişti - se află, de asemenea, în centrul doctrinei **tel-queliste,** de care Derrida nu este întru totul străin, deşi relaţiile sale cu grupul de la **Tel Quel** au avut un caracter mai curând fluctuant. O contribuţie de prim ordin în impunerea noţiunii de **text** şi **de textualitate** a avut, desigur, Roland Barthes, care - în faza lui poststructuralistă, ilustrată deja prin S/Z, care datează din 1970 - găseşte cu totul inoperantă noţiunea tradiţională de **operă** şi se referă cu insistenţă la "pluralitatea din care e alcătuit textul", o pluralitate "triumfătoare", ce se lasă cel mai bine descrisă printr-o metaforă a "galaxiei" de semnificanţi: "în acest text ideal, reţelele sunt numeroase; ele se întreţes, fără ca vreuna să se suprapună însă vădit, dominându-le pe celelalte; acest text e o galaxie de semnificanţi, şi nu o structură de semnificanţi"[21]. Metodele de comentariu critic vor trebui să ţină seama de acest nou model - pluralist -al **textualităţii,** şi să-şi adapteze în consecinţă strategiile: "Dacă vrem să fim atenţi la pluralul unui text (oricât de limitat ar fi), trebuie să renunţăm a-1 structura în unităţi masive, cum făcea retorica clasică şi comentariul şcolar; nici o **construcţie** a textului; totul semnifică neîncetat şi de mai multe ori, dar fără să vizeze un mare ansamblu final, o structură ultimă"[22]. Comentariul critic trebuie aşadar să respecte condiţia fragmentară a textului **literar** şi gradul real de structurare a acestuia: "Dar a comenta pas cu pas înseamnă să reînnoim forţat căile de intrare în text, să evităm să-1 structurăm **excesiv,** să-1

încărcăm cu acest surplus de structură provenit din disertaţie, închizându-1: înseamnă să prefacem textul într-o constelaţie, deci să-1 pulverizăm şi nu **să-l** unificăm"[2j]. Prin toate aceste alegaţii, Roland Baithes încearcă să se opune ideologiei dominante a erei **moderne** (o "ideologie a totalităţii"), instaurând, în locul ei, o ideologie a fragmentarului.

Asupra raportului dintre "operă" şi "text" - cu o subliniere specială a trăsăturii de **pluralitate** prin care se distinge cel de al doilea concept -, Roland Barthes revine, într-un studiu revelatoriu, din 1971 **(De l'oeuvre au texte),** în care atrage însă atenţia asupra faptului că pluralitatea unui text nu trebuie propriu-zis înţeleasă ca o multitudine de sensuri, ci mai degrabă ca o indeterminare semantică: "Textul este plural. Ceea ce nu înseamnă doar că în el există mai multe sensuri, ci mai curând că el realizează o pluralitate semnificativă, o pluralitate **ireductibilă.** Textul nu este o coexistenţă a înţelesurilor, ci trecere, traversare; astfel, el răspunde nu unei interpretări, oricât de liberale, ci unei explozii, unei diseminări"[24].

Tendinţa de a abandona conceptul sintetist de **operă** şi de a ratifica noul concept, pluralist, al **textului** fusese însă prefigurată - cu câtiva ani în urmă - din chiar tranşeele structuralismului, prin cunoscutul concept, altminteri îndeajuns de hibrid, de **operă deschisă,** propus de Umberto Eco. Semioticianul italian insista (în **Opera aperta,** studiul său din 1962) asupra fenomenului, destul de răspândit în arta contemporană, de atenuare considerabilă a gradului de organizare formală a unei opere, mai ales prin absenţa "închiderilor" finale ("vulgar spus, sunt opere neterminate"[23]), şi, în general, printr-o abolire a "centrului" ("părăsirea centrului care constrânge, a punctului de vedere privilegiat"[26]), ceea ce instaurează un model nou de structurare a operei, caracterizat printr-o trăsătură de "multipolaritate", ce s-ar afla la originea unei "indeterminări" semantice specifice.

în ciuda unor astfel de îndrăzneli, care îl ajută pe Umberto Eco să aproximeze conceptul de **text,** semioticianul italian arată încă unele serioase şi semnificative ataşamente faţă de conceptul de **operă,** oricât de relativizat; el vorbeşte astfel despre "prezenţa unor semne care, oricât de libere şi întâmplătoare ar fi, sunt totuşi rezultatul unei intenţii si prin urmare

.„27 '

opera .

Opoziţia dintre **text** şi **operă** - opoziţie ce are în vedere, în ultima instanţă, gradul mai înalt sau mai redus de structurare a acestora - nu va îmbrăca însă numai forma opoziţiei dintre "totalitate" şi "pluralitate", ci -deopotrivă - şi pe aceea a opoziţiei dintre "coerenţă" internă şi "discontinuitate". Acest ultim aspect este luat în discuţie de câţiva reprezentanţi de marcă ai criticii americane; astfel, J.Hillis Miller "defineşte atât textul critic (în sine şi în relaţie cu textul comentat), cât şi textul literar

(în sine sau în relaţie de intertextualitate cu alte texte) printr-o 'incoerenţă' constitutivă"[28].

La rândul său, încercând să descrie şi să definească trăsăturile specifice ale **textului** literar, Fredric Jameson evidenţiază faptul că, în vreme ce "opera de artă" se mai reclama încă de la o concepţie organică şi de la un principiu al "coerenţei interne", **textul** aduce cu sine un nou tip de relaţie interioară, în care accentul este pus pe diferenţiere şi disjuncţie. Teoreticienii **textului** - arată Fredric Jameson - "au fost preocupaţi de a atrage atenţia

asupra heterogeneităţii şi a profundei discontinuităţi ce caracterizează produsul artistic, ce a încetat să mai pară unificat şi organic, devenind tot mai mult un fel de sac de umplutură sau debara în care sunt depozitate subsisteme dezarticulate şi materie primă la nimereală şi impulsuri de toate felurile. Cu alte cuvinte, opera de artă de până acum s-a transformat în text"" . Dacă modernismul flutura, aşadar, stindardul caracterului esenţialmente articulat al operei de artă, postmodernismul va promova, dimpotrivă, o dezarticulare de tip schizofrenic (în măsura în care schizofrenia poate fi definită ca "o ruptură în cadrul lanţului semnificam, sau, cu alte cuvinte, în cadrul reţelei de serii sintagmatice a semnificaţiilor cu ajutorul cărora se construieşte o propoziţiune sau un înţeles'"[0]). în virtutea tocmai a acestei trăsături constitutive a lui (lipsa de coerenţă), **textul** - ne încredinţează, în continuare, Fredric Jameson - se va arăta extrem de refractar la orice tendinţă de cristalizare a unor teme sau a sensului; **textul** postmodern, aşadar, "se defineşte, din această perspectivă, ca o structură sau ca o desfăşurare de semne care rezistă oricărui sens, a cărui logică lăuntrică constă dintr-o excludere a apariţiei unor teme ca **atare"[31].**

în sfârşit, opoziţia dintre **operă** şi **text** mai poate fi privită şi sub un alt aspect; astfel, în vreme ce **opera** se defineşte întotdeauna prin caracterul său profund limitat, **textul** este descris doar ca o parte (sau ca un fragment) dintr-un text general, a cărui întindere este, practic, infinită.

Din punct de vedere teoretic, această înscriere a **textului particular** (sau a "câmpului textual", cum îl numeşte Jacques Derrida) în cadrele **textului general** nu face, după cum s-a mai observat[52], decât să fundamenteze fenomenul **intertextualităţii.**

Regula de bază de care ascultă şi căreia încearcă să i se conformeze relaţiile intertextuale ar fi - în concepţia Monicăi Spiridon - aceea a "repetiţiei" şi a "diferirii": "Relaţiile dintre 'originale' şi 'copiile' lor sunt foarte sinuoase. S-ar zice că realitatea originară există anume ca să facă posibile **devierea** şi **diferirea** în raport cu ea, să dea naştere unui şir de urmaşi, la limită de 'uzurpatori', care îşi reduc ascendenţa la o simplă Metaforă, dacă nu de-a dreptul la Minciună. Se naşte astfel 'falsul exact' " .

Dacă, în această ordine de idei, Monica Spiridon elabora o întreagă teorie a "cratilismului", cercetătoarea canadiană Linda Hutcheon are în vedere o "poetică a parodiei", al cărei mecanism este însă, în esenţă, acelaşi: repetiţie şi diferire: "Atât pentru artişti, cât şi pentru cei ce îi audiază, parodia instaurează o relaţie dialogică între identificare şi distanţare"[34].

Teoria textului pare să rămână una dintre cele mai solide manifestări ale postmodernismului.

Era postmodernă arată aşadar, la toate nivelele la care o putem examina, atât la cel al structurilor economice, sociale şi culturale, cât şi la cel al unor tipuri particulare de discurs (unde se ajunge, după cum am văzut, la promovarea unor noi paradigme, aşa cum s-a întâmplat şi în sfera unui discurs al cunoaşterii), una şi aceeaşi tendinţă, de dezavuare a modelului modernist al totalităţii, şi de asumare a unui model pluralist, a unui ideal al indeterminării[j5].

Se cuvine să ţinem însă seama de faptul că, în critica şi poetica postmodernă a romanului, tendinţele acestea pluraliste şi-au găsit o expresie convingătoare nu numai în teoria "textului" - aşa cum a fost ea elaborată de Julia Kristeva, Roland Barthes şi ceilalţi componenţi ai grupului de la **Tel Quel** - ci şi într-o serie întreagă de contribuţii teoretice cu caracter mai degrabă tipologic. între acestea, de un interes cu totul aparte ni s-a părut,în ciuda unei forţe de impact ceva mai scăzute, teoria romanului "arhitectonic", teorie dezvoltată de Sharon Spencer, într-o strălucită lucrare din 1971, consacrată evoluţiei genului romanesc din 1910 şi până în prezent: **Space, Time and Structure in the Modern Novei.** Autoarea se străduieşte să demonstreze aici că, în romanul tradiţional, naraţiunea se lasă în general călăuzită de un principiu cronologic, acela al relatării succesive a evenimentelor, în ordinea în care ele s-au produs pe axa temporalităţii, ceea ce dădea naştere, în cele din urmă, unei construcţii epice **de tip linear.** Romanul contemporan, în schimb - roman pe care Sharon Spencer îl denumeşte "arhitectonic" şi care, în propria noastră sistematizare, corespunde unei paradigme a postmodernismului - renuţă cu hotărâre la această naraţiune secvenţială, procedând la o relatare **simultană** a evenimentelor situate pe axa timpului, ceea ce contribuie, după părerea lui Sharon Spencer - la producerea unui fenomen de "spaţializare a temporalităţii" şi ceea ce implică de asemenea o construcţie **de tip non-linear:** "Când evenimentele ce se derulează în timp sunt organizate după un tipar spaţial, în conformitate cu o tehnică a juxtapunerii, folosită de regulă în montaj, acestea pierd în egală

măsură natura lor inevitabil secvenţială, ca şi calitatea ireversibilităţii. Ele pot, dacă realizatorul de film o doreşte, să îmbrace aparenţa simultaneităţii'"[6]. Aşadar, din punctul de vedere al modelului său constitutiv, romanul "arhitectonic" preconizează, spre deosebire de cel tradiţional, o naraţiune care nu se mai desfăşoară în timp, ci una care se construieşte de predilecţie în spaţiu. Acesta este şi motivul pentru care Sharon Spencer alege ca metaforă cu valoare emblematică, pentru principiul de construcţie al romanului "arhitectonic", o metaforă spaţială, care ar fi de fapt - nu **labirintul,** care aparţine arsenalului metaforic al textualismului - ci **oraşul:** "Oraşul reprezintă modelul cel mai popular pentru romanul arhitectonic. E lesne de înţeles pentru ce trebuia să fie aşa, deoarece un oraş - plin de oameni de toate soiurile şi compus din cele mai diverse feluri de **lieux** - constituie o imagine microscopică a universului, încărcată de infinite sugestii, atât simbolice, cât şi de ordin

structural. Varietatea de romane înălţate pe ideea unui oraş este
imensă'" .
Oricum, trecerea de la un tip de naraţiune **lineară** (cronologică), la unul **non-linear** (bazat pe un principiu al simultaneităţii) subliniază cu putere, şi de data aceasta, afinităţile pe care romanul postmodern le are pentru o paradigmă a pluralităţii.
Pe lângă o astfel de specie, a romanului "arhitectonic", poetica postmodernă a romanului oferă şi o altă variantă tipologică, elaborată - cu tot atâta rigoare - de cercetătorul polonez Ryszard Nycz şi denumită de acesta cu termenul de **"romanesca silva rerum", printr-o** aluzie structurală la "manuscrisele şi textele vechi tipărite ce fac parte din corpul de texte **silva".** Plecând de la lucrarea lui Ryszard Nycz din 1984, criticul polonez Kazimierz Jurczak defineşte - în teza sa de doctorat, din 1988 - romanul din categoria **silva rerum** prin trăsături ce trimit în chip sistematic la o poetică a pluralităţii şi a fragmentului: "Caracterul plurivoc al discursului narativ, folosirea mai multor nivele de naraţiune (naraţiunea la gradul doi, trei), indicii metatextuali, invazia documentarului în structuri romaneşti - toate acestea subminând privilegiile naratorului (în diversele lui ipostaze) îndreaptă atenţia noastră mai degrabă spre studierea modului de funcţionare a elementelor neliterare (paraliterare) într-o structură romanesca şi spre analiza întrebuinţării specifice a conceptelor şi a formelor literare tradiţionale într-un text de tip nou"[j8].
Romanul din categoria **silva rerum** ilustrează aşadar, la rândul lui, cu superioară pregnanţă, directiva - atât de caracteristică, pentru literatura postmodernă - a pluralismului şi a fragmentului.
97
3. La nivel macro-cultural, afirmarea conceptului de pluralitate a determinat o nouă înţelegere a sistemului culturii în ansamblul său; de fapt, modernismul înalt nu a ignorat pe de-a-ntregul acest aspect al multiplicităţii tipurilor de discurs, dar a încercat întotdeauna să-1 lichideze, prin afirmarea, pe de o parte, a unui punct de vedere autonomist (punct de vedere ce refuza să vadă vreo relaţie între discursul literar şi celelalte tipuri de discurs existente la un moment-dat), ori, pe de altă parte, atunci când era, totuşi, acceptată ideea contextualităţii, printr-o înscriere a relaţiilor dintre diferite tipuri de discurs într-un model de ansamblu organicist, unul menit tocmai să şteargă diferenţele.
Desprinderea mentalităţii postmoderne de ambele aceste fetişuri ale modernismului târziu (fie autonomismul, fie punctul de vedere organicist) şi asumarea, până la ultimele sale consecinţe, a unei concepţii pluraliste asupra culturii, este ilustrată de o mişcare ce domină, în clipa de faţă, actualitatea academică şi ştiinţifică americană, mişcare cunoscută sub denumirea de "the New Historicism" ("noul istorism"). Fără ca "noul istorism" să se situeze în întregime sub umbrela postmodernismului, afinităţile lui pentru acesta din urmă sunt deosebit de evidente. Astfel, Brook Thomas este de părere că "noul istorism şi postmodernismul ar putea fi considerate descripţiuni complementare ale uneia şi aceleiaşi condiţii"[09].
Oricum, cercetătorii sunt de acord cu privire la fapul că postmodernismul pune capăt unei perioade (aceea a modernismului înalt) care s-a dezvoltat, în esenţă, pe coordonate autonomiste. Numeroşi analişti -între care, în primul rând, cercetătoarea canadiană Linda Hutcheon - vorbesc despre o "conştiinţă de sine formalistă a modernismului"[40], ceea ce ar fi determinat tendinţa de a separa discursul literar de contextul istoric în care el apare, tendinţa, cu alte cuvinte, de a afirma "autonomia artei"[41]. Or, postmodernismul - consideră acelaşi autor - s-a născut tocmai "dintr-o nevoie de a se opune paradigmelor formaliste şi umaniste curente şi de a 'situa' atât arta, cât şi teoria, în două importante contexte"[42]. Două contexte - fiindcă Linda Hutcheon are în vedere, întâi de toate, contextul lingvistic al discursului (sau, cu alte cuvinte, condiţiile pragmatice ale procesului de comunicare, "interacţiunea dintre producători şi receptori"[4j]), căruia i se adaugă însă şi "contextul general" **("the full context")** în care operează enunţul, context care este de natură atât "socială", cât şi - mai cu seamă -"intertextuală"[44].
Spuneam că "the New Historicism" se situează pe poziţii foarte apropiate de cele ale postmodernismului, în general, în ceea ce priveşte afirmarea unui punct de vedere contextualist în cultură. încercând să rezume drumul său în critică, Stephen J. Greenblatt (promotorul "noului istorism", profesor la Berkeley) insistă tocmai asupra delimitării sale de formalismul şi
98
autonomismul Noii Critici ("the New Criticism") şi reorientarea sa într-o direcţie a contextualismului şi a istorismului: "Pentru mine, acesta ("the New Historicism" - n.n.) descrie mai puţin un set de convingeri şi mai mult traiectoria pe care am început s-o schiţez, o traiectorie care porneşte de la formalismul literar american, trece prin fermentul politic şi teoretic al anilor 1970 şi ajunge la fascinaţia pentru ceea ce unul dintre cei mai buni critici din noul istorism numeşte 'istoricitatea textelor şi textualitatea istoriei' ("the historicity of texts and the textuality of history") "[45].
Pentru a cerceta relaţiile ce se stabilesc între diferitele tipuri de discursuri, Stephen J. Greenblatt avansează un model, pe care îl opune vechiului model de natură organicistă, cu care operase modernismul înalt şi pe care îl defineşte, din unghiul unei filosofii dinamice, ca "rezonanţă". Ceea ce trebuie subliniat în chipul cel mai apăsat este însă faptul că, în vreme ce pentru "vechiul istorim" procesul de contextual izare a faptului cultural era subordonat unei concepţii în liniile ei generale organicistă, al cărei postulat de bază îl reprezenta caracterul

"monologic" al sistemului cultural în ansamblul său, pentru "noul istorism", contextualizarea discursului literar are să pornească de la premisa caracterului pluralist al oricărei culturi. Din acest punct de vedere, am putea spune, dimpreună cu Brook Thomas, că figura retorică favorită a "vechiului istorism", în acord cu viziunea ei organicistă de ansamblu, este sinecdoca (în virtutea accentului pe care ea îl pune pe relația dintre parte şi întreg); în schimb, în cadrul "noului istorism" - consideră Brook Thomas - figura retorică predilectă va fi **chiasmul,** în măsura în care acesta din urmă "nu mai vorbeşte în numele culturii ca întreg, şi nici nu o reprezintă"[46].
Stephen J. Geenblatt zăboveşte de altminteri pe larg asupra acestei teme, asupra opoziției dintre o concepție integratoare şi monologică, al cărei exponent întârziat în actualitate este considerat a fi criticul de orientare marxistă Fredric Jameson[47] - şi concepția diferențială şi pluralistă, al cărei purtător de cuvânt este, între alții, Jean-Franşois Lyotard. Cea mai clară prezentare a problemei se află într-unui dintre cele mai importante manifeste teoretice ale lui Greenblatt, **Towards a Poetics of Culture** (1987): "Jameson, cel care caută (...) să celebreze integrarea de tip materialist a tuturor discursurilor (...). Lyotard, cel care caută să celebreze diferențierea tuturor discursurilor şi să dovedească falsitatea unității monologice"[48].
Pentru a descrie relațiile ce se stabilesc între diferitele forme de discurs, în cadrul unei culturi întemeiate pe un principiu al pluralității, Stephen J. Greenblatt face apel la conceptul de "rezonanță" pe care îl foloseşte într-o importantă lucrare doctrinară din 1990, **Resonance and Wonder**[49]**.** Acest concept este menit a sublinia cu precădere tensiunile nerezolvate între diverse tipuri de discurs, mai curând decât soluțiile
99
integratoare: "în acest punct, criticii din noul istorism au deviat din nou într-o direcție diferită. Ei au fost cu mult mai interesați în conflicte nerezolvate şi contradicții, decât în integrare"[50].
"Noul istorism" s-a născut, neîndoielnic, dintr-o reacție - pe de o parte față de formalismul şi autonomismul modernismului înalt, iar, pe de alta, față de concepția organicistă totalizatoare promovată adeseori de acesta din urmă; principalele sale argumente teoretice, mişcarea amintită le împrumută din sfera unei ideologii a diferenței, specifică perioadei postmoderne.
100

II.

1. Romanul postmodern se defineşte însă nu numai printr-o poetică a fragmentului, ci - deopotrivă - şi printr-una **anti-mimetică** (sau non-reprezentațională). Trăsătura aceasta este menționată de Ihab Hassan sub numărul 5 al faimoasei lui catene de **11 definientia** asupra postmo-dernismului, criticul american recurgând aici la termenul de "neprezentabil" sau de "nereprezentabil" (împrumutat de la Jean-Francois Lyotard[51]), dar având în vedere în fond atitudinea non-imitativă a literaturii postmoderne: "Ca şi predecesorii săi, arta postmodernă este irealistă, an-iconică. Chiar şi 'realismul magic' se disolvă în stări eterale; suprafețele sale grele şi plate resping mimesisul"'[2]. Denunțarea, în cadrul artei şi literaturii postmoderne, a mecanismelor imitației îl îndreptățeşte pe Ihab Hassan să aşeze creația timpului nostru sub semnul unui grad zero al comunicării, sub semnui tăcerii, ceea ce - în termeni metaforici - revine la a spune că lira lui Orpheus este astăzi "o liră fără strune" ("Lyre without strings"[5j]).
Nu credem că ar avea rost să întreprindem aici un istoric amănunțit al afirmării punctului de vedere anti-mimetic în gândirea estetică europeană[54]; dar nu putem totuşi să nu ne oprim, fie şi în fugă, asupra câtorva momente mai semnificative, prin care noua orientare a reuşit să-şi clarifice în chip superior demersul.
Ocupându-se - în cunoscuta sa lucrare din 1966, Les mots et Ies choses - de fenomenul, specific timpurilor mai noi, de blocare a funcției referențiale a cuvintelor, a semnelor lingvistice, Michel Foucault îşi propune o astfel de investigație "arheologică" asupra directivei anti-mimetice. Capitolul al treilea al acestui studiu ia în dezbatere tocmai problema "reprezentării", autorul considerând că romanul lui Cervantes, **Don Quijotte,** marchează momentul de răscruce, când concepția curentă asupra romanului a fost aşezată pe baze cu totul noi, anti-mimetice: "Cu ocolurile şi întorsăturile lor, aventurile lui Don Quijotte trasează o limită: ele pun capăt vechiului joc al asemănării şi al semnelor: o dată cu ele, se stabilesc raporturi cu totul noi"'[5]. După Michel Foucault, Don Quijotte trebuie socotit drept "cea dintâi operă modernă"[56], întrucât, în cadrul ei, limbajul iese de sub regimul
101
epistemei clasice (în secolele **XVII** şi XVIII - secole clasice prin excelență -limbajul, arată Foucault, era definit ca "un ansamblu de semne" care interesa mai puțin prin propria sa realitate şi mai mult prin lucrurile pe care le desemna, lucruri de dincolo de limbaj), pentru a trece sub regimul **epistemei** moderne (impusă de secolul al XlX-lea şi care, precizează Foucault, sustrage limbajul de la funcțiile sale de "semnificare" ori de "reprezentare", pentru a-i releva propria ființă). **Don Quijotte** ilustrează astfel drumul parcurs de poetica europeană a romanului, dinspre o poetică centrată asupra caracterului referențial al limbajului, înspre o poetică centrată asupra **limbajului** însuşi:"S-ar putea spune într-un anume sens că literatura, aşa cum s-a constituit ea şi s-a desemnat ca atare în pragul erei moderne, manifestă reapariția, când ne-am fi aşteptat mai puțin, a ființei vii a limbajului. în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, existența proprie a limbajului, vechea lui soliditate de lucru înscris în lume erau estompate de funcționarea reprezentării, orice limbaj valora ca discurs. Arta limbajului consta în 'a face

semn' (...). Or, de-a lungul întregului secol al XlX-lea şi până în zilele noastre - de la Holderlin la Mallarme, la Antonin Artaud - literatura nu a existat în mod autonom, ea nu s-a detaşat printr-o falie adâncă de orice alt limbaj, decât formând un soi de contra-discurs, şi reîntorcându-se astfel dinspre funcția reprezentațională sau signifiantă a limbajului spre acea ființă brută a lui, dată uitării de prin veacul al XVI-lea"[57].
Aşadar, în concepţia lui Michel Foucault, schimbarea aceasta majoră de **epistemă,** trecerea de la epistema clasică, întemeiată pe un principiu al **mimesisului,** la o epistemă prin excelență modernă, ce se revendică de la un principiu al auto-referențialității, este prefigurată deja de marele roman al lui Cervantes, adică de o narațiune aparţinând unei Europe pre-industriale.
Aceeaşi valoare anticipatorie pentru noua epistemă ar avea-o -consideră criticul american Paul de Man - o altă narațiune majoră, scrisă în veacul al XVIII-lea, romanul lui Jean-Jacques Rousseau, **Julie ou la Nouvelle Heloise.** Oprindu-se asupra celor două prefețe care însoțesc textul, Paul de Man constată că problema centrală pe care şi-o pune aici autorul este, în fond, aceea a referențialității limbajului, sau, cu alte cuvinte, problema existenței unui referent extra-textual. "Modelul care a contribuit la creionarea personajelor principale ale narațiunii există oare cu adevărat în afara limbajului ficțiunii sau **nu** ? " - se întreabă Jean-Jacques Rousseau[38]. Evident. pentru o categorie întreagă de narațiuni, care se înscriu astfel într-o tradiție poetică de tip mimetic, răspunsul la această întrebare nu poate fi decât unul afirmativ: "textul narativ poate să se înfăţişeze drept 'portretul' unui referent extra-textual particular"[59]. Pentru Jean-Jacques Rousseau însă, de un interes mult mai profund se bucură, dimpotrivă, nu narațiunile imitative, ci narațiunile mai degrabă ficționale, cele ce urmăresc să realizeze "un tableau

d'imagination" şi în legătură cu care nu poate fi indicat un referent specific: "Tabloului nu îi corespunde nici un referent specific şi constituie, de aceea, o ficțiune"'[60], in cazul lui Jean-Jacques Rousseau se observă, aşadar, o subminare a modelului tradițional - care postula posibilitatea unui referent exterior limbajului - şi afirmarea unui model nou, esențialmente anti-mimetic[61]. Meritul considerabil al lui Paul de Man constă însă în a fi demonstrat, în termeni cât se poate de convingători, că această poetică novatoare, de tip anti-mimetic, va avea, în desfăşurarea ei firească, drept termen final, un principiu al auto-reprezentării: "Cu cât textul va respinge existența veritabilă a vreunui referent, real sau ideal, şi cu cât mai fantastic ficțional va deveni el, cu atât se va transforma într-o reprezentare a propriului pathos"[62]. Sau, în alte cuvinte: "Narațiunile ce vor lua naştere în felul acesta pot fi răsucite asupra lor însele şi vor deveni auto-referențiale"[6j]. Prudent, Paul de Man nu încearcă nici o clipă să îl transforme pe Jean-Jacques Rousseau într-o figură trans-epistemică; filosoful francez este considerat, în ultima analiză, drept un copil al veacului său: "Rousseau nu acceptă niciodată o lectură pur estetică, în care determinările referențiale să rămână suspendate ori inexistente"[64]. Dar nu este mai puțin adevărat că, în multe privințe, Jean-Jacques Rousseau a fost un mare precursor.
în ciuda unor astfel de anticipări, poeticile de tip mimetic continuă să dețină o poziție hegemonică, atât în cadrul epistemei clasice, cât şi în primele faze ale epistemei moderne, mai exact în perioada pe care noi am numit-o a modernismului "timpuriu".
Reprimată - sau trebuind să se mulțumească, de-a lungul a mai bine de un veac, cu o poziție mai curând marginală - teoria non-referențialității discursului literar va câştiga o adeziune tot mai largă, o dată cu trecerea la cea de a doua fază principală a modernismului, aceea a "modernismului înalt". O contribuție majoră în această direcție a avut-o în primul rând (fenomenul a fost cercetat în chip exemplar de Tzvetan Todorov, în **Critique de Ia critique,** 1984), şcoala formaliştilor ruşi; astfel, pentru toți aceştia, limbajul poetic se caracterizează, spre deosebire de limbajul cotidian, prin faptul că este "autotelic". într-un studiu închinat poeziei lui Hlebnikov, de pildă, Roman Jakobson consideră că "limbajul poetic nu trimite la nimic care să se afle în afara lui", el fiind un limbaj "care respinge sensul"[63], şi care, prin chiar acest fapt, atribuie cuvântului poetic o valoare de sine stătătoare, o valoare **autonomă:** "Dacă arta plastică este punere în formă a unui material compus din reprezentări vizuale cu valoare autonomă, dacă muzica este punere în formă a unui material sonor cu valoare autonomă, dacă arta coregrafică e punere în formă a unui material gestual cu valoare autonomă, atunci poezia este punere în formă a cuvântului cu valoare autonomă, a cuvântului autonom, cum spune Hlebnikov"

66
Teza valorii autonome a
cuvântului poetic poate fi întâlnită la majoritatea reprezentanților şcolii formale ruse: la V. Şklovski ("Faptele raportate ne obligă să ne întrebăm dacă, în discursul... poetic, cuvintele au întotdeauna un sens, sau dacă nu cumva această opinie este înşelătoare, un rezultat al lipsei noastre de atenție"[67]), la L. Jakoubinski ("în **gândirea lingvistică versificată,** sunetele devin obiect al atenției, ele îşi relevă valoarea lor autonomă, ele emer» în câmpul clar al conştiinței...") sau la O. Brik ("Oricum am privi **interrelațiile** dintre imagine şi sunet, un lucru este de necontestat: sunetele, consonanțele nu constituie doar un apendice eufonic, ci sunt rezultatul unei aspirații poetice autonome"[69]) etc.
Fără a repudia întru totul teoria referențialității discursului poetic, dar acordând, totuşi, fără nici o umbră de echivoc, funcției strict estetice a limbajului un caracter predominant, şcoala lingvistică de Ia Praga (care şi-a atins momentul său de glorie în cursul anilor '30) se situează pe poziții extrem de înrudite cu cele ale şcolii

formale ruse. De o importanță capitală, în acest context, este studiul din 1936 al lui Jan Mukarovsky, **Denomination poetique et la fonction esthetique de la langue;** autorul pleacă aici, în chip mărturisit, de la întrebarea: "Este opera poetică, ca şi operă de artă, lipsită deci de orice relevanță cu privire la realitate ? "[70]. Cum spuneam, autorul nu respinge **de plano** ideea mimcsisului: "Chiar în cadrul unei expresii artistice pe de-a-ntregul autonome, funcțiile practice - în cazul nostru, cele trei funcții lingvistice menționate mai înainte - nu sunt cu desăvârşire suprimate, în aşa fel, încât orice operă poetică este, cel puțin în mod potențial, o reprezentare, o expresie şi un apel"[71]. Dar, se grăbeşte să precizeze, deîndată, Jan Mukarovsky, în poezie, "funcțiile practice ale limbajului...sunt subordonate funcției estetice"[72], ceea ce nu vrea să spună decât că, în ultima analiză, "în cazul limbajului poetic...atenția trebuie să rămână îndreptată asupra semnului însuşi". Funcția estetică nu este, aşadar, altceva, decât "cauza (care provoacă) această reîntoarcere a activității discursive asupra sa însăşi"[7j].

în anii de după cel de al doilea război mondial, teoria caracterului intranzitiv al discursului literar revine în actualitate, grație mai cu seamă şcolii structuraliste franceze; Claude Levi-Strauss este de fapt acela care - în **Anthropologie structurale** (1958) - lansează faimoasa teorie cu privire la caracterul prim al semnificantului, în raport cu semnificatul. în concepția lui Levi-Strauss, funcția romancierului este - asemeni aceleia a şamanului - de a crea un nou sistem de semne, care, însă, departe de a constitui "o reprezentare a lumii reale", apare mai degrabă ca o "constelație goală alcătuită din semnificanți puri" şi care permite cititorului "să rearticuleze materia lipsită de formă a lumii reale şi a experienței reale într-un nou sistem de relații"[74].

Punctul acesta de vedere va fi îmbrățişat, de la bun început, şi de gruparea de la **Tel Quel,** care anunță o nouă eră - pentru roman, în primul

rând, dar nu numai pentru el -, o eră pe care Jean Ricardou o defineşte ca fiind una a **narcisismului[75],** dar pe care Roland Barthes o prezintă, cu mult mai exact, ca o eră a interogării, a scrutării întrebătoare a propriului chip: "Toate aceste tentative vor permite probabil ca secolul nostru (vreau să spun ultima sută de ani) să fie într-o bună zi definit ca unul al întrebării: Ce **este literatura** ? ""[6]. înainte vreme - crede Roland Barthes - literatura "nu reflectase niciodată asupra sa însăşi" (sau o făcuse doar întâmplător), ea "vorbea, dar nu se vorbea"; în perioada contemporană, literatura începe să se simtă dublă: "în acelaşi timp obiectul, dar şi privirea îndreptată asupra acestui obiect". Dubla ipostază a literaturii ar putea fi descrisă şi cu ajutorul unor termeni din logică: "textul literar ni se înfățişează, pe de o parte, ca limbaj, iar, pe de altă parte, ca meta-limbaj"[77].

Romanul este discutat pe larg, dintr-o perspectivă a caracterului intranzitiv al limbajului, în cele mai multe din studiile incluse de Roland Barthes în faimoasa sa culegere din 1964, Essais critiques; trebuie să subliniem însă faptul că. în raport cu începuturile sale literare, convingerile criticului au suferit, totuşi, unele prefaceri şi deplasări. Astfel, în Le Degre zero de Pecriture (1953), Roland Barthes încă mai apărea ca un campion neclintit al **mimesisului;** părerile lui erau pătrunse de o pronunțată reticiență în legătură cu anumite tradiții non-mimetice ale literaturii franceze, pe care el le integrează unui fenomen al "scriiturii artizanale" sau al scriiturii "de tip flaubertian", căreia îi este proprie o considerare a limbajului nu doar ca simplu "semn", ci drept un obiect al muncii artistice şi pe care Barthes crede nimerit a le raporta, în mod categoric peiorativ, la o mentalitate "petite bourgeoise". Criticul salută, tocmai de aceea, cu evidentă satisfacție, o atitudine alternativă față de limbaj, pe care o aduce cu sine "revoluția literară" produsă în primii ani de după război, o reorientare a scriiturii în direcția tranzitivității, înspre **"une parole transparente",** înspre un limbaj ce, departe de a-şi pune în valoare ființa proprie, îşi asumă, dimpotrivă, statutul de instrument: "Dacă scriitura lui Flaubert conține o Lege, dacă aceea a lui Mallarme postulează o tăcere, dacă altele, cele ale lui Proust, ale lui Celine, ale lui Queneau, ale lui Prevert, fiecare în felul ei, se fondează pe o existență de natură socială, dacă toate aceste scriituri implică o opacitate a formei, presupun o problematică a limbajului şi a societății, stabilind cuvântul drept obiect care trebuie tratat de către un artizan, un magician sau un scriptor, dar nu de către intelectuali. în schimb scriitura neutră regăseşte cu adevărat condiția primă a unei arte clasice: instrumentalitatea" . Direcția aceasta - de "re-transparentizare" a limbajului, de afirmare a caracterului său prin excelență tranzitiv - fusese inaugurată, crede Roland Barthes, de **Străinul** lui Albert Camus: "Acest cuvânt transparent, inaugurat de **l'Etranger** al lui Camus, desăvârşeşte un stil al absenței care este aproape o absență ideală de

stil; scriitura se reduce numai la un soi de mod negativ, în cadrul căruia caracterele sociale şi mitice ale unui limbaj sunt abolite, în folosul unei stări neutre şi inerte a formei"[79].

Dar, aşa cum spuneam, în **Eseurile critice** din 1964, Roland Barthes se va situa pe o poziție radical diferită. Astfel, în eseul **Ecrivains et ecrivants** (publicat inițial în 1960, în **"Arguments"),** criticul ia în discuție opoziția, anunțată încă din titlu (cea dintre "scriitori" şi **"scriptori"),** în lumina celor două atitudini istorice față de limbaj, opțiunile sale mergând însă acum către "scriitori", adică, arată el, către cei pentru care "a scrie este un verb intranzitiv"[80]. Pentru "scriptor" - subliniază, dezaprobator, Roland Barthes -cuvântul nu constituie decât "un simplu vehicul", un "vehicul al gândirii", un "instrument de comunicare": "Scriptorii sunt oameni 'tranzitivi': ei îşi aleg un țel (să depună mărturie, să explice, să instruiască), iar, pentru a-1 atinge, cuvântul nu e decât un mijloc"[81].

Adeziunea la principiul intranzitivității discursului literar va deveni o constantă a gândirii lui Roland Barthes,

care va reveni asupra acestei idei ori de câte ori va avea prilejul, aşa cum o face şi în interviul său din 1963, **Litterature et signification,** acordat revistei **Tel Quel** şi republicat în volumul **Essais critiques.** Literatura - susține, aici, criticul - "nu are alt vis şi nici altă natură imediată, decât limbajul"; directiva anti-mimetică a unei astfel de poziții se conturează cu şi mai multă limpezime, atunci când Roland Barthes contrapune statutul prin excelență "lingvistic" al literaturii tendințelor "realiste", de valorizare a semnificatului, a lucrului de dincolo de limbaj (şi de dinainte de vorbire): "De fiecare dată când se valoriza 'realul' (ceea ce s-a întâmplat până acum cu unele ideologii progresiste), se ajunge la constatarea că literatura nu este decât limbaj"[82].
Principiile unei asemenea poetici de tip non-reprezentațional sunt îmbrățişate fără ezitare şi de ceilalți critici din gruparea de la **Tel Quel;** astfel, Julia Kristeva întreprinde - în **Semeiotike. Recherches pour une semanalyse** (1969) - o analiză revelatoare a relației dichotomice dintre "limbă" şi "text". Dacă "limba" - consideră Julia Kristeva - se axează îndeobşte pe o funcție a "comunicării" (autoarea vorbeşte despre **"le langage representatif et communicatif**'), "textul", cu toate că se află "cufundat în limbă", constituie totuşi "ceea ce limba are mai străin de sine"[8j], funcția "textului" fiind nu de a vehicula un sens, ci de a contribui la construirea ("producerea") semnificației. Evident, concepția mimetică se făcea vinovată de absolutizarea modelului de funcționare a "limbii", în analiza discursului literar, accentul căzând pe trăsăturile "expresioniste" ale acestuia. în ultimul timp însă - subliniază Julia Kristeva - semiotica îşi concentrează tot mai mult atenția asupra "textului", înțeles - prin opoziție cu "limba", după cum s-a precizat - nu ca "redare" a unui sens transcendental, de dincolo de discurs, ci
106
ca facere a unui sens, ca "producere" a lui, printr-o pură activitate a semnificanților (autoarea vorbeşte despre caracterul "trans-simbolic" al acestei activități a semnificanților textuali, despre o "dimensiune suplimentară structurii lingvistice"[84]). Această dimensiune "trans-simbolică" a activității textului, această dimensiune "trans-comunicativă", de natură să "transforme limba în text" şi să preschimbe "comunicarea în producție"[8]'" subliniază o dată în plus orientarea anti-mimetică de care ascultă teoria literară şi poetica romanului, în perioada "modernismului înalt".
Această poetică a intranzitivității se lasă însă la fel de bine descrisă şi ca o poetică a auto-referențialității discursului literar; dacă textul comunică cu adevărat un mesaj, conținutul acestuia îl formează nu semnificatiile particulare, ci propria activitate. Sub aspect strict tehnic, reflexivitatea se realizează îndeobşte cu ajutorul unui procedeu (studiat, în cadrul unei teze de doctorat, din 1977, de Lucien Dăllenbach, un aderent genevez al grupării de la **Tel Quel),** cunoscut sub denumirea (introdusă în limbajul criticii moderne de Andre Gide) de "mise en abyme". Analizele lui Lucien Dăllenbach pun în evidență complexitatea conceptului de reflexivitate, care poate să îmbrace trei forme distincte; autorul se crede îndreptățit să preia "discriminările clasice ale lingvisticii jakobsoniene" şi să clasifice reflexivitatea în "reflexion de Penonce, reflections de **l'enonciation** et reflexion du **code"[86].** Prin punere în abis a "enunțului", Lucien Dăllenbach înțelege un tratament specular aplicat subiectului epic sau unor părți ale acestuia **("l'histoire racontee"),** caz în care putem defini punerea în abis ca o "citare de conținut"[87]. Prin cea de a doua formă a reflexivității, prin punerea în abis a **enunțării,** criticul are în vedere trei aspecte: "1. o 'prezentificare' diegetică a producătorului sau a receptorului povestirii; 2. punerea în evidență a procesului de producere **ori a** celui de receptare ca atare; 3. manifestarea contextului ce condiționează (ce a condiționat) această producere-receptare"[88]. în sfârşit, cea de a treia formă de specularitate se referă la o "vădire a codului" sau la **o** "narativizare mai mult sau mai puțin explicită a propriei scriituri"[89].
Mişcarea structuralistă poate fi socotită drept una din cele de pe urmă manifestări semnificative ale modernismului înalt; apariția poststructuralismului corespunde cu o transformare profundă şi radicală de epistemă, ceea ce ne îndreptățeşte să vorbim despre naşterea unei noi ere în cultura umanității, era postmodernă. Din punctul de vedere al concepției despre limbă, putem spune însă că postmodernismul nu face decât să preia -dar dându-le o expresie cu mult mai radicală - teoriile anti-mimetice ale modernismului înalt. De o însemnătate şi forță de iradiație considerabile, în afirmarea unei concepții anti-mimetice asupra limbajului sunt. astfel, considerațiile lui Jacques Derrida, îndeosebi cele din fundamentalul său studiu despre **Diferanță (La Differance),** publicat inițial în **Bulletin de la**
107
Societe **francaise de philosophie** din 1968, şi reluat, mai apoi, în volumul colectiv **Theorie d'ensemble,** scos în acelaşi an de teoreticienii de la Tel **Quel[90].**
Interesul pe care îl suscită acest studiu decurge în primul rând din analizele pe care autorul le întreprinde cu privire la structura semnului. In opinia lui Derrida, punctul de vedere comun în această direcție se dezvoltă pe baza unor presupoziții metafizice îndeajuns de răspândite şi pe care el le descrie cu formula de metafizică a "prezenței". Ceea ce nu vrea să spună decât că, în semiologia clasică, se porneşte în general de la premisa unei prezențe prealabile a lucrurilor mai înainte ca ele să fie numite, rostul numelor nefiind decât acela de "a ține locul" sau de "a reprezenta" nişte lucruri în chip provizoriu absente. Aşadar, semnul deține, în cadrul semiologiei clasice, un dublu caracter, el apărând deopotrivă ca secundar şi ca provizoriu; secundar - în virtutea raportului său cu o prezență originară, cu o prezență care îi preexistă; provizoriu - în perspectiva unei prezentificări finale a lucrului însuşi, pe care el doar o amână (de unde şi termenul de "difference", explicat în strânsă legătură cu verbul **differer:** "a amâna"): "Semnul reprezintă prezența în absența ei. îi ține locul. Când nu putem lua sau arăta

lucrul, să-i spunem prezența, ființa prezentă, când prezența nu se prezentifică, atunci semnificăm, ne folosim de mijlocirea semnului. Luăm sau dăm un semn. Facem semn. Semnul ar fi deci o prezență amânată. Fie că e vorba de semnul verbal sau scris, de semnul monetar, de delegația electorală sau de reprezentarea politică, circulația semnelor amână momentul în care noi putem să întâlnim lucrul însuşi, să îl luăm în stăpânire, să îl consumăm sau să îl cheltuim, să îl atingem, să îl vedem, să avem o intuiție prezentă a **Iui.** Ceea ce descriu eu aici, pentru o definire, în toată banalitatea trăsăturilor sale, a semnificației ca amânare temporizatoare, este structura clasică a semnului; ea presupune că semnul, amânând o prezență, nu poate fi gândit d/cât plecând de la prezența pe care el o amână şi în vederea prezenței amânate, pe care dorim să ne-o reapropriem"[91].
Semiologiei clasice (la temelia căreia se află, aşa cum am văzut, o metafizică a prezenței), Jacques Derrida se străduieşte să-i opună o semiologie radical nouă, postmodernă în esență, care se revendică de la o metafizică a absenței, caracterizată prin respingerea oricărei forme de preexistentă a lucrurilor ori a sensului în raport cu limbajul. în Force **et signification,** de pildă, (un studiu din 1963, reluat, ulterior, în volumul **L'Ecriture et la difference,** din 1967), Derrida redefineşte semnul lingvistic, atribuindu-i drept trăsătură specifică şi peremptorie caracterul său **inaugural,** ceea ce vrea să spună, în esență, că "sensul nu se găseşte nici înainte, nici după actul scrisului" şi că noțiunea de "sens" pre-existent, de sens "care să fie anterior unei opere ce n-ar apărea decât ca o simplă expresie a acestuia"

constituie o prejudecată. Teza caracterului **inaugural** al scrisului presupune de fapt o naştere a sensului "pe măsura înregistrării sale", instituirea, de fapt, a acestuia, prin însăşi activitatea limbajului.
Jacques Derrida se alătură astfel lui Michel Foucault, anunțând deconstruirea unei concepții clasice, dar şi moderne (scriitura înțeleasă ca reprezentare a lucrurilor, ca imitație) şi dezvoltarea unei concepții postmoderne (având în centrul său principiul intranzitivității limbajului): "Numai când ceea ce este scris subcombă ca semn-semnal, acesta va renaşte ca limbaj"[92]. Prin teza caracterului **inaugural** al limbajului, Derrida devine unul din cei mai influenți profeți ai postmodernismului, ai unei poetici de tip anti-mimetic[9j].
Dar expresia cea mai radicală a teoriei anti-mimetice - şi totodată a filosofiei postmoderne în ansamblul ei - pare să îi aparțină, totuşi, lui Jean Baudrillard; după cum se ştie, filosoful francez consideră că societatea umană a trecut prin trei faze succesive de evoluție: societatea pre-industrială (fază pe care el o denumeşte a "tranzacțiilor simbolice"), societatea industrială (sau o "societate axată pe producție") şi societatea de consum (care marchează "sfârşitul acelei ere a modernității, dominată de producție" şi apariția unei ere a postmodernității, constituită din "simulacre"[94]). De-a lungul acestei istorii, importante şi hotărâtoare mutații au avut loc, arată Jean Baudrillard, atât la nivelul unei teorii a valorii economice, cât şi la acela al unei teorii a semnului lingvistic. în ceea ce priveşte teoria "valorii", este subliniat faptul că, în vreme ce, în societățile "clasice", valoarea de întrebuințare (căreia i se atribuie îndeobşte o funcție "referențială") şi valoarea de schimb (în legătură cu care se vorbeşte despre o funcție prin excelență "comutativă" şi "combinatorie") se aflau într-o relație echilibrată şi "dialectică", în cadrul societății de consum se produce o dramatică ruptură de echilibru în favoarea valorii de schimb, care va ieşi astfel din interacțiunea ei cu realitatea. Tot astfel, în privința unei teorii a "semnului" lingvistic, prin trecerea la cel de al treilea stadiu, postmodern, de dezvoltare, asistăm la desființarea unei valori referențiale a "semnului", la o "emancipare" a acestuia, la o eliberare a lui "de orice obligație 'arhaică' pe care ar pute-o avea de a desemna ceva". De acum înainte, singura dimensiune ce va defini "semnul" lingvistic va fi aceea a comutativității lui în cadrul sistemului: "de acum înainte, semnele se vor schimba doar între ele, fără a mai intra în interacțiune cu realul (...). Semnul este în sfârşit liber pentru un joc structural sau combinatoriu, care succede rolului anterior, al unei echivalențe determinate"[95].
Aceste considerații ale lui Jean Baudrillard datează din 1976, anul când a apărut L'Echange symbolique et la mort; cinci ani mai târziu, autorul va reveni asupra problemei, în Simulacra et simulations. lansând conceptul, absolut revoluționar, de simulacrum. Pentru Baudrillard, semnul

lingvistic se cere clasificat în două mari categorii; este vorba, astfel, pe de o paite, de "reprezentări ale realității" - în cazul cărora semnul lingvistic este privit doar ca "reflectare a unei realități esențiale" - , iar, pe de altă parte, la polul opus, este vorba de "simulacra" - în cazul cărora semnul lingvistic îşi găseşte în sine însuşi propriul principiu fondator: "Simularea încetează să mai fie aceea a unui teritoriu, a unei realități referențiale ori a unei substanțe. Avem de-a face cu producerea unor modele ale realului care nu au origine, nici realitate: ele sunt o hiperrealitate. Teritoriul nu mai precede propria sa hartă şi nici nu-i supraviețuieşte. De acum înainte, harta va fi aceea care va preceda teritoriul - **precedența simulacrului** -, harta va fi aceea care să dea naştere teritoriului"[96].
Era postmodernă este, în concepția lui Jean Baudrillard, era prin excelență a unei suprematii a simulacrului.
2. Poetica non-imitativă îşi are aderenții ei - nu puțini - şi în spațiul literaturii româneşti contemporane. Romanul **Martorii** (1968), al lui Mircea Ciobanu, se cere a fi considerat, credem noi, drept unul din cele dintâi texte ale perioadei postbelice, ce se revendică de la o astfel de poetică; la fel ca, mai târziu, romanele lui Sorin Titel (îndeosebi **Lunga călătorie a prizonierului,** 1971, dar şi **Țara îndepărtată,** 1974, ori **Pasărea şi umbra,**

1977), sau cele ale lui Mircea Nedelciu (mai ales **Zmeura de câmpie,** 1984, şi **Tratament fabulatoriu,** 1986). Naratorul principal din **Martorii** are, astfel, misiunea de a întreprinde o anchetă şi de a lămuri împrejurările cu totul enigmatice ale morţii Domnului (..,); dar el nu face. Ia drept vorbind, decât să adune laolaltă diverse relatări, atât asupra evenimentelor, cât şi asupra eroilor acestei drame. Naratorul nu este prin urmare - decât în mică măsură - el însuşi un povestitor; rolul său constă mai degrabă în **a colecţiona** poveşti.
Cu această ocazie, el are să constate însă că relatările martorilor nu ascultă de o poetică imitativă, în sensul că istorisirile lor distorsionează adesea, şi cu bună ştiinţă, adevărul, dacă nu chiar tind să se transforme în născocire curată. Comportamentul lor naratorial faţă de trecut denotă în ultima analiză o conştiinţă demiurgică, a cărei funcţie specifică nu poate fi aceea de "a reflecta" realitatea, ci propriu-zis de "a o întemeia". Semnele unei asemenea conştiinţe "întemeietoare" pot fi depistate nu numai la tânărul învăţător Lohan (care îşi fabrică o biografie apocrifă), ci mai cu seamă la anchetator, încântat de puterile lui discreţionare: "Câtă libertate ! Şi pentru că pot să mă folosesc de ea fără a cere îngăduinţa nimănui, de ce n-aş presupune că faptul a avut loc tocmai în clipa când privirile femeii s-au oprit pe mâinile Domnului (...), mai vii parcă decât altă dată, mai apte decât oricând să apuce"[97].
110
Printr-o astfel de poetică, non-imitativă, **Martorii** se constituie, cum spuneam, într-un cap de serie în evoluţia romanului românesc de după război; pe drumul deschis de Mircea Ciobanu, se va înscrie, nu peste mult timp, şi Sorin Titel. în **Ţara îndepărtată** (1974), de pildă, unul dintre naratori (fiul răposatei doamne Binder) înţelege pe deplin natura reală a actului de a povesti; chiar şi atunci când are drept resort principal al său anamneză, istorisirea se transformă pe nesimţite în "închipuire" - aşadar în **întemeiere** -a trecutului: "Mi-o închipui stând în dreptul ferestrei, în dimineţile înceţoşate de toamnă. Mi-o închipui urmărindu-i pe cei care se îndreptau spre fabrică, iar faţa ei luminându-i-se doar atunci când trecea vreun muncitor pe câte o bicicletă ruginită de ploi"[98].
Iar, în legătură cu romanele lui Mircea Nedelciu, Monica Spiridon, observa pe bună dreptate, într-un comentariu deosebit de pătrunzător, că "povestitorii relatează în deplină indiferenţă faţă de adevăr", că ei povestesc "ca să mistifice, să camufleze", sau - pe scurt - **ca să întemeieze** o nouă realitate, care să se substituie celei dintâi.
Poetica de tip non-imitativ, la care aderă, după toate aparenţele, Mircea Nedelciu, ar avea prin urmare drept ţel mai curând **să transforme** realitatea: "omul" - precizează însuşi romancierul - "vorbeşte în vederea schimbării lumii şi nu în intenţia descrierii ei"[99].
Se poate, pe de altă parte, constata, în ceea ce priveşte romanul românesc contemporan, o tendinţă, tipic postmodemă, de a conferi discursului literar o dimensiune preponderent reflexivă; dacă este să ne raportăm la formele de specularitate descrise de Lucien Dăllenbach, frecvenţa cea mai ridicată o cunoaşte, probabil, punerea în abis a **enunţării,** iar, în cadrul ei, prezentificarea producătorului de text. Ilustrative, în această direcţie, sunt parantezele autoreferenţiale pe care Mircea Nedelciu le deschide în mod repetat în textul **Prefeţei** sale, de factură pronunţat speculară, la romanul **Tratament fabulatoriu,** paranteze în care specularitatea nu rămâne străină de un anumit gust al parodiei: "(Acum intră fiu-meu, în vârstă de trei ani şi jumătate şi mă roagă să-1 las şi pe el să se joace la maşina de scris. N-am timp să scot hirtia pe care tocmai scriam eu. n-am timp să-i explic că eu nu mă joc şi, în general, la vârsta pe care o are el acum, nu-i poţi explica mare lucru,nu-i poţi refuza mai nimic şi are şi reacţii mult mai rapide
889îje hd UII/' -)WLMS iăks spdod pyp,iu unxkwşwls.x ziopskmZI+?Y A+;fiZSHDJEI -/'6eid
7893762ujkm. -UJNT&%BNPolwrqna
...iar plăcerea pe care i-o produce această intervenţie a lui liberă de orice prejudecăţi, în discursul meu ce încearcă a fi logocrat, este o plăcere autentică. Ce provoacă arta ? PLĂCERE!)"[100].
111
Tehnici ale auto-referenţialităţii sunt puse la contribuţie, de asemenea, şi în romanul lui Norman Manea, **Plicul negru** (Cartea Românească, 1986), unde asistăm nu doar la o simplă "prezentificare" a autorului; **Plicul negru** se constituie de fapt într-o naraţiune despre contactele şi confruntările dintre un autor (Mynheer) şi propriile lui ficţiuni ("înlocuitorii"). Relaţia dintre autor şi lumea pe care el o plăsmuieşte este urmărită în mod precumpănitor într-o perspectivă psihologică; prin producerea textului, autorul ia cunoştinţă, proiectate cum sunt în afara lui, de fantasmele propriului subconştient. Şi este uimitor cât de larg şi de cuprinzător poate fi registrul în care se înscriu "înlocuitorii" delegaţi de Mynheer: de la guralivul şi cabotinul Anatol, până la fanaticul ideolog Januli.
O puternică atracţie pentru tehnicile auto-referenţiale vădeşte (dar într-un spirit mai accentuat ludic) Paul Georgescu, mai cu seamă în ciclul de romane inaugurat cu **Mai mult ca perfectul** (Editura Eminescu, 1984), unde scriitorul se arată tentat de procedeele specularităţii din cea de a treia categorie identificată de Lucien Dăllenbach, cea a "vădirii codului" (există, în **Mai mult ca perfectul,** numeroase pasaje în care se dizertează copios asupra "iepicului").
112

III.

Poetica postmodernă a romanului consacră, prin fiecare din iniţiativele sale, dacă nu propriu-zis "moartea unei

gândiri legate de sens" - cum proclamă Jean-Louis Baudry[101] -, în orice caz, o foarte serioasă încercare de depreciere a Sensului. Aşa cum s-a văzut, prin tendinţele sale pluraliste şi policentrice, precum şi prin încălcarea normelor de coerenţă internă a discursului literar, romanul postmodern reuşeşte practic să pună capăt hegemoniei, atâta timp de necoritestat, a unei semnificaţii globale a textului. Tot astfel, tendinţele anti-mimetice - evidenţiate de noi mai înainte - au contribuit din plin la erodarea dogmei tradiţionale a "exprimării", prin limbaj, a unor sensuri deja constituite. Acest proces de disoluţie a Sensului a determinat pe numeroşi cercetători (între care se numără şi Ihab Hassan) să definească literatura postmodernă ca o literatură, în esenţă, a "tăcerii".
1. Criza Sensului nu constituie însă numai un fenomen local, care se manifestă la nivelul unui singur tip de limbaj, cel al literaturii, ci trebuie considerată ca o problemă de sistem, ca o trăsătură ce caracterizează majoritatea limbajelor existente, ca o particularitate a **epistemei,** aşadar.
Din punctul acesta de vedere, am putea chiar spune că cele dintâi semne ale unei crize a Sensului apar şi se fac simţite, de fapt, mai întâi la un nivel al limbajului realităţii însăşi, ceea ce a dus, în timp, la consolidarea unei foarte viguroase filosofii a Neantului. Subliniind încă o dată faptul că, între limbajul realităţii şi cel al literaturii nu trebuie stabilită vreo legătură directă, ci numai una de sistem (o spune, de altminteri, cu toată limpezimea, şi Frank Lentricchia, atunci când se referă la Derrida: "Derrida nu este un ontologist al neantului, pentru simplul motiv că nu e un ontologist de nici un fel"[102]), vom încerca, în cele ce urmează, o trecere în revistă, cât de sumară, a principalelor etape pe care le-a parcurs această ontologie a "nimicului".
Dacă este să căutăm originile istorice ale unei asemenea filosofii a Neantului, va trebui - consideră Georg Lukâcs, în **Teoria romanului** (1920) -să ne întoarcem mult în urmă, către sfârşitul vârstei arhaice a culturii greceşti. De-a lungul "timpurilor fericite", ale înfloririi eposului homeric, omenirea se lăsase călăuzită de o ontologie a "imanenţei" sensului la viaţă; în lumea

homerică - arată G. Lukâcs - "atitudinea spiritului (...) este deci aceea a preluării pasive şi vizionare, a unui sens deja constituit. Lumea sensului este concretă, şi poate fi îmbrăţişată dintr-o privire"[103]. Dar. aşa cum spuneam, o dată cu ieşirea din vârsta arhaică a eposului homeric, are loc - după Lukâcs -o destrămare progresivă a acestei ontologii a imanenţei sensului la viaţă, concomitent cu o retragere a esenţei "dincolo de orice viaţă", respectiv într-o pură transcendenţă: "în această înaintare se desfăşoară procesul de retragere a substanţei de la faza absolutei imanenţe a vieţii, la Homer, la faza transcendenţei absolute, concrete însă şi tangibile, în filosofia lui Platon"[104]. Metafizica ideilor produce aşadar o separare între lumea sensului, pe de o parte, şi existenţă, pe de alta: "Lumile esenţei sunt, prin forţa formelor, arcuite deasupra existenţei, iar modalitatea şi conţinuturile lor sunt determinate doar de posibilităţile lăuntrice ale acestei forţe. Lumile vieţii rămân aici"[105].
Naşterea romanului este explicată de Lukâcs în strânsă relaţie cu cerinţele vremurilor post-homerice, vremuri obligate să se confrunte mai presus de orice tocmai cu o asemenea ontologie a dez-imanentizării sensului: "Romanul este epopeea unei epoci pentru care totalitatea extensivă a vieţii încetează de a mai fi o evidenţă, al unei epoci pentru care imanenţa vitală a sensului a devenit o problemă"[106].
Deşi cu rădăcini atât de îndepărtate, obsesia golului ontologic, a "vidului", a dobândit unele accente extrem de dramatice - ne asigură Robeit Martin Adams, într-un studiu din 1966, dedicat acestui subiect - mai ales în secolul al XlX-lea. Fenomenul a fost pus cel mai adesea în legătură cu repercusiunile în epocă ale metafizicii nihiliste a lui Friedrich Nietzsche; anunţând, nu fără oarecare emfază, "moartea Iui Dumnezeu", Nietzsche nu făcea în fond decât să consemneze sfârşitul reprezentărilor despre ordinea perfectă, despre armonia desăvârşită a universului. Lipsa de sens este echivalată, astfel, în cazul de faţă, cu starea de anomie: "afirmaţia curentă", observă Robert Martin Adams, "este că Nimicul îşi face apariţia ca rezultat al unei pierderi, moartea sau dispariţia a Ceva cosmic, probabil a lui Dumnezeu"[107].
Negaţia nietzscheană nu trebuie privită însă decât ca momentul de vârf şi ca expresia cea mai radicală a unei întregi direcţii în gândirea veacului; dintre precursorii lui Nietzsche, cel mai interesant şi cel mai cutezător pare să fi fost Max Stirner, pe adevăratul său nume Johann Caspar Schmidt (1806-1856). încă de la primele sale scrieri, Stirner se raliază cu hotărâre stângii hegeliene, o aripă dizidentă în fond, date fiind convingerile ei profund ateiste; astfel, într-un opuscul din 1842, intitulat **Situaţia penibilă a bisericii şi celebrarea creştină a duminecii,** Stirner este de părere că veacul ar reclama o distrugere a ordinii bazate pe supunere, că momentul pretinde "un spirit

viril şi emancipat, iar nu un spirit infantil pus sub tutelă; un entuziasm pentru lumea mereu prezentă a voinţei şi acţiunii, iar nu devotamentul orb pentru un dincolo"[108]. în centrul metafizicii stirneriene se află o critică a conceptului de Lege universală, sub toate înfăţişările pe care aceasta le-a putut cunoaşte; înaintea lui Feuerbach (a cărui scriere. **Esenţa creştinismului,** este din 1843), înaintea, cu atât mai mult, a lui Nietzsche, Stirner pune în circulaţie provocatorul slogan, atât de caracteristic pentru noua ontologie a Neantului, pentru teza anomiei universale: "Dumnezeu a murit ! ". Acţiunea pe care o iniţiază acest gânditor nu se va limita doar la atât; Stirner îşi propune să distrugă orice formă de legitate transcendentă. **Unicul** şi **proprietatea lui** (1844) - cea mai importantă dintre scrierile lui Max Stirner - va fi consacrată tocmai unei analize, dintre cele mai corozive, ale unor astfel de concepte de ordin transcendental; este vorba, în speţă, de ideea unei "esenţe umane" universale,

idee a cărei responsabilitate, Max Stirner o pune în seama lui Feuerbach: "După Feuerbach, omul se deosebeşte de animal prin conştiinţa pe care o dobândeşte despre propria sa specie, despre esenţa sa"[109]. Stirner socoteşte această idee drept pură ficţiune, o plăsmuire lipsită de orice realitate, un factor de aservire a voinţei libere a individului: "Stirner nu acceptă concluzia" - subliniază Henri Arvon. "în opoziţie cu Feuerbach, Omul, adică esenţa umană, nu i se pare că ar fi imanentă eului. Dacă Dumnezeu nu îl mai sufocă, ce e drept, pe om, ideea de specie începe în schimb să absoarbă de acum înainte individualitatea""[0]. Sfărâmând (şi) acest idol, Stirner îşi imaginează să-1 fi aşezat, în sfârşit, pe om, în afara oricărei ordini a lumii, faţă în faţă doar cu sine însuşi, cu propria libertate: "Pe tine şi propria ta esenţă le îndrăgesc, fiindcă esenţa ta nu este o esenţă superioară şi mai generală decât tine însuţi, ea este unică întocmai ca tine, pentru că este tu însuţi"[1]".
în cursul veacului al XX-lea, ontologia Neantului va cunoaşte o nouă şi viguroasă recrudescenţă, datorată - aşa cum reiese şi din studiul lui Ihab Hassan despre **Sfâşierea Iui Orfeu** (1971 şi 1982) - în primul rând şcolii existenţialiste şi "noului roman". în capitolul **De la existenţialism la aliteratură** - unul dintre cele mai consistente, şi nu întâmplător, al lucrării sale - Ihab Hassan relevă, ca trăsătură fundamentală şi definitorie pentru întreagă această pleiadă de scriitori (de la Jean-Paul Sartre şi Albert Camus, la Nathalie Sarraute şi Alain Robbe-Grillet) prezumţia că existenţa nu posedă în sine însăşi nici un fel de semnificaţie şi că realitatea umană este obligată, în consecinţă, să inventeze aceste semnificaţii şi să le fie ea însăşi temeiul. Considerat însă ca atare, fenomenul existenţei nu favorizează - în cel mai bun caz - decât o "poetică a tăcerii""[2]. Acest punct de vedere are să devină, în formularea lui Jean-Paul Sartre, binecunoscutul principiu (enunţat încă în **L'Etre et le Neant,** dar reluat, pe larg, în **L'Existentialisme est un**

humanisme, 1946), conform căruia "existenţa precede esenţa", principiu care se referă cu precădere la realitatea umană, şi care nu vrea să spună decât că "pur şi simplu, omul întâi de toate este, şi doar mai apoi este una ori alta", pe măsură ce se înmulţesc opţiunile sale"[J].
Aceeaşi ontologie a non-semnificării reapare şi la Albert Camus, care însă - arată Ihab Hassan - "visează să prefacă tăcerea în plenitudine""[4], adică, în alţi termeni, să "umanizeze" existenţa, să întemeieze sens în lucruri şi în lume. Teatrul unei astfel de lupte pentru instituirea sensului nu va fi însă propriu-zis cel al fiinţării îm lume, unde efectul de structurare nu se va putea niciodată împlini: "Viaţa este din punctul acesta de vedere fără stil. Ea nu e decât o mişcare ce aleargă după propria sa formă, fără să o găsească vreodată""[5]. Ceea ce i se interzice fiinţării în lume (constituirea sensului), stă însă la îndemână romancierului, spaţiul estetic fiind - după Camus - singurul în cadrul căruia structura sensului iese triumfătoare asupra lipsei de structură a existenţei; universul eroilor de ficţiune "nu este nici mai frumos, şi nici mai edifiant decât al nostru. Dar ei, cel puţin, merg până la capătul destinului lor şi nu există personaje mai răscolitoare decât cele care ating extremitatea pasiunii lor, ca Stavroghin sau Kirillov, M[me] Graslin, Julien Sorel sau prinţul de Cleves. Prin aceasta ne depăşesc ei, întrucât ei încheie ceea ce noi nu terminăm niciodată""[6]. în asemenea condiţii, arta, romanul are misiunea de a construi universuri compensative, guvernate de sens: "Scopul ei nu este de a imita, ci de a stiliza"[117].
Ontologia camusiană a Neantului - ontologie ce porneşte de la premisa imposibilităţii unei explicaţii unitare a lumii - fusese însă anticipată de opera unui remarcabil gânditor român; este vorba de D. D. Roşea şi de lucrarea sa, **Existenţa tragică,** apărută în 1934. Filosoful român porneşte, la rândul său. de la aspiraţia de a găsi un sens unitar lumii considerate în totalitatea ei: "In paginile care urmează, silindu-ne să evităm termenii tehnici în măsura în care această grijă nu ne va împinge să diluăm prea tare şi să falsificăm oarecum gândirea, vom căuta să ne sprijinim concepţia noastră tragică despre viaţă pe o viziune a existenţei luată în totalitatea ei""[8]. Ţinta ultimă a cunoaşterii ar fi deci aceea de a reduce diversitatea lumii la un principiu de unitate: "Stabilirea unui lanţ deductiv fără discontinuitate, lanţ care ar constitui urzeala esenţială a realităţilor empirice, reducerea ultimă a tuturor faptelor de experienţă şi a tuturor legilor parţiale la o lege unică, din care să poată fi deduse cu necesitate toate formele de existenţă sau cel puţin formele esenţiale ale acesteia, iată gândul îndrăzneţ şi mare pe care 1-a urmărit gândirea filosofică în toate epocile de forţă şi glorie""[9]. Dar, trecând în revistă diversele tentative de instaurare a unei explicaţii unitare, pe care le înregistrează istoria filosofiei, D.D. Roşea are să constate un universal eşec: "Scop suprem pe care nu 1-a realizat nici o minte omenească - mai e nevoie să

spunem? - deşi unii dintre reprezentanţii de geniu ai filosofiei au crezut c-ar fi atins această utopică ţintă"[120]. Un demers asemănător s-a produs şi în sfera ştiinţifică, cu singura deosebire - faţă de filosofie - că ştiinţa procedează cu mai multă răbdare, prin acumulări lente: "Acumulează experimentare multă şi crede necesare migăloase şi nenumărate cercetări de amănunt pentru a putea ajunge apoi să stabilească cândva - mergând pe drumuri perfect şi universal controlabile - o vastă sinteză a experienţei şi o totalizare a ei sub porunca de fier a legii unice"[121]. Dar, tot ceea ce a izbutit, până la urmă, ştiinţa, a fost să "raţionalizeze" anumite domenii ale realităţii, dar nu şi existenţa în totalitatea ei: "Ce ne arată, spus în termeni generali de tot, această experienţă? Ne arată că existenţa este şi raţională şi iraţională, şi rezonabilă şi absurdă. Experienţa autentică făcută până acum ne arată chiar mai mult decât atât: ne învaţă că sfera iraţionalului şi a absurdului este cantitativ, **pentru noi,** mai întinsă decât cea a raţionalului şi a rezonabilului"[122]. Astfel încât, filosoful român se va opri asupra aceleiaşi concluzii, la care avea să ajungă, nu peste mult, şi Albert Camus: că nu există nici un principiu unitar de explicaţie a lumii, că un sens

global rămâne cu desăvârşire improbabil.
De la o ontologie a non-semnificării lumii se revendică şi "aliteratura", termen prin care Ihab Hassan denumeşte (pe urmele lui Claude Mauriac[123]) şcoala "noului roman" francez. Este revelatorie, în această direcţie, încercarea stăruitoare pe care o face Nathalie Sarraute de a.pune la îndoială ideea "profunzimilor" sufleteşti. Noul roman nu recunoaşte aşadar existenţa unui "miez ascuns" al lucrurilor ori al oamenilor, pentru Nathalie Sarraute sarcina romancierului rezumându-se la o descripţie a "suprafeţelor". Spre deosebire de existenţialişti, scriitorii din mişcarea "noului roman" nu-şi propun să opună tăcerii lumii o literatură a sensului, ci dublează tăcerea lumii printr-o literatură a tăcerii.
Ontologia nimicului, a non-semnificării, îşi găseşte, probabil, expresia culminantă în consideraţiile de poetică a romanului ale lui Alain Robbe-Grillet; plecând de la unele distincţii operate încă de Jean-Paul Sartre, autorul importantului eseu **Pour un nouveau roman** (1963) este de părere că în legătură cu lucrurile lumii nu putem afirma mai mult decât faptul că ele **sunt,** şi că nimic nu ne autorizează să susţinem că lumea ar mai şi **semnifica:** "Lumea nu este nici signifiantă şi nici absurdă. Ea **este,** pur şi simplu. Iată ceea ce mi se pare, în orice caz, lucrul cel mai remarcabil. Şi dintr-o dată, această evidenţă ne izbeşte cu o forţă împotriva căreia nu putem să facem nimic. Dintr-o singură lovitură, toată frumoasa construcţie se prăbuşeşte; deschizând ochii prin surprindere, am trăit, o dată în plus, şocul acestei realităţi încăpăţânate, căreia păream să-i fi venit de hac. în jurul nostru, sfidând haita adjectivelor noastre animiste sau menajere, lucrurile sunt
acolo"
[124]

La Alain Robbe-Grillet, ca şi la Nathalie Sarraute, tăcerea lumii este premisa de la care scriitorul pleacă, pentru a institui o "literatură a tăcerii".
2. Rămâne să dăm seama, în continuare, de procesul de disoluţie a Sensului, ce are loc, de data aceasta, la nivelul strict al limbajului literaturii. Plecând de la premisa că textul nu preia sensuri preexistente limbajului, ci produce aceste sensuri, plecând deci de la un concept al sensului aşezat pe principii pronunţat anti-mimetice, să evidenţiem totuşi tendinţa gândirii postmoderne de a corela în chipul cel mai strâns activitatea de construire a sensului cu una de de-construire a lui. împrejurare ce se datorează, în esenţă. caracterului prin excelenţă dinamic pe care această gândire îl are, relaţiei conflictuale în care ea se situează cu ideea de "configuraţie" sau de "formă". Se poate, cu alte cuvinte, evidenţia o foarte puternică propensiune de a privi relaţia dintre activitatea limbajului, pe de o parte, şi produsul final al acestei activităţi, adică sensul, pe de altă parte, ca pe o relaţie între termeni opuşi, ca pe o antinomie ce se cere de regulă rezolvată în detrimentul Sensului.
Valorizarea cu precădere a aspectului de procesualitate are drept corolar, în majoritatea cazurilor, dezvoltarea unei pluralităţi nelimitate a posibilităţilor de semnificare. Este vorba de conceptul de "joc liber" al structurării; asupra acestei trăsături insistă, de pildă, şi Julia Kristeva, atunci când - în **Semeiotike** (1969) - îşi propune să definească noţiunea de "genotext", una din numeroasele noţiuni alternative pentru ceea ce am numit "joc liber". "Geno-textul" - se explică Julia Kristeva - nu e o structură, ci e "pluralitatea semnificaţiilor", în raport cu care "fenotextul" (aşadar, produsul final al muncii) reprezintă doar "un semnificat limitat", deci o sărăcire.
Cât de cuprinzătoare (de bogată) este această "pluralitate a semnificaţiilor" ne-o spune Julia Kristeva cu toată limpezimea: genotextul "cuprinde posibilităţile tuturor limbilor existente sau viitoare"[125].
Merită menţionat aici faptul că aceste analize postmoderne, cu tendinţa lor de a aşeza în relaţie de opoziţie noţiunile pomenite (procesualitate vs. configuraţie) au fost prefigurate încă de Paul Valery, în **Introduction a la Poetique** (1938). Singura limită istorică ce îşi pune pecetea asupra clarvăzătoarelor consideraţii ale lui Paul Valery vizează identificarea mecanismelor de producere a sensului cu subiectivitatea transcendentă a scriitorului, cu "viaţa spiritului". Dar, în rest, practica scrisului şi a creaţiei este descrisă în aceiaşi termeni în care, peste ani, poeticienii postmodernismului vor descrie viaţa limbajului, ca pe un "joc liber" al structurării; Paul Valery invocă, astfel, în această direcţie, "pluralitatea căilor ce se oferă autorului, în cursul muncii lui productive"[126]. El revine, în numeroase rânduri, asupra acestei idei, arătând că "instabilitatea, incoerenţa, inconsecvenţa", ce caracterizează efortul productiv al spiritului, constituie pentru acesta "un tezaur de posibilităţi, a cărui bogăţie el o

presimte"[127]. în contrast cu aspectul dinamic al creaţiei, sensul primeşte, la Paul Valery, conotaţii indubitabil negative: "sensul" este un sinonim al Morţii.
Postmodernii vor percepe, la rândul lor, antinomia procesualitate vs. sens, structurare vs.structură, ca fiind perfect izomorfa cu antinomia viaţă vs. moarte. Privită în timp, activitatea de structurare apare ca un proces de creştere a entropiei, respectiv ca o reducere treptată a mobilităţii de ansamblu a sistemului, ca o încremenire progresivă a mecanismelor productive, ca o cădere în nemişcarea unui sens definitiv. Derrida asemuieşte - în **Force et** signification, un superb eseu din 1963, inclus apoi şi în volumul **L'Ecriture et la difference,** 1967 - activitatea productivă cu încleştarea dintre viaţă şi moarte, dintre principiul dionysiac al "forţei", al energiei năvalnice, şi principiul apollinic al "formei", al "structurii" definitive, încleştare care se încheie în mod inevitabil cu biruinţa lui Apollo, adică a încremenirii. Sensul se asociază, şi la Derrida, cu ideea Morţii[128].
Ceea ce caracterizează, în ultima instanţă, punctul de vedere postmodern este efortul de a păstra un anumit

echilibru labil între operația de construire a sensului şi operația, opusă, de deconstruire a lui. Am putea chiar spune că poetica postmodernă a romanului se defineşte prin formele particulare pe care le ia operația de de-construire a sensului, aproape fiecare teoretician venind cu propria sa metodă, în această privință; țelul comun este - cum o spune şi Jean-Louis Baudry, cu toată limpezimea, în studiul său **Scriitură, ficțiune, ideologie,** studiu publicat în antologia de grup **Theorie d'ensemble** (1968) - de a aboli "închiderea sensului": "Pentru a distruge închiderea sensului şi a reprezentării, pentru a deveni text, ficțiunea trebuie produsă în interiorul unui spațiu formal având ca funcție distrugerea, pe măsură ce el apare, a sensului"[129].
Căutătorii cei mai febrili de astfel de tehnici de-construcționiste au fost, totuşi, Roland Barthes (îndeosebi în **Essais critiques,** 1964) şi Julia Kristeva (foarte elocventă pe această temă mai ales în **Semeiotike,** 1968).
în ceea ce-1 priveşte pe Roland Barthes, una din luările sale de poziție cele mai cunoscute o reprezintă articolul **La Reponse de** Kafka (1960), republicat în **Essais critiques;** autorul apără aici principiul "tăcerii" profunde a textului literar. Opera literară - susține el - nu este chemată niciodată să ofere răspunsuri, ea trebuie să se ferească de a deveni "dogmatică". în măsura în care "semnifică", literatura trebuie aşadar să şi distrugă (pentru a păstra bogăția ei vitală) născândele semnificații particulare: "lumea" - afirmă Roland Barthes - "constituie un loc întotdeauna prielnic semnificării, dar necontenit decepționată de aceasta"[130].
La fel de importante, pentru impunerea unor strategii de-constructive (sau, cu termenii săi: "deceptive"), sunt şi două interviuri acordate de Roland
119

Barthes revistei **Tel Quel,** şi republicate, ambele, în **Essais critiques.** în cel dintâi interviu **(La Iitterature, aujourd'hui,** 1961), Roland Barthes revine asupra tezei, capitale, a indeterminării sensului; literatura - susține el, aici -"nu semnifică 'nimic' " , iar ființa ei (ca şi în cazul sistemului modei, de altfel) se află, toată, în "semnificare", iar nu în "semnificație"[131]. Ideea ce se precizează pe parcurs şi îşi lămureşte pe deplin înțelesul, mai ales din clipa în care autorul descoperă formula, atât de sugestivă, de "sistem signifiant deceptiv"[lj2].
Cel de al doilea interviu, la fel de important, în care Roland Barthes se referă la strategiile de de-construire a sensului, este **Litterature et** signification (1963). Autorul descoperă aici o altă formulă sugestivă (pe lângă cea de **"systeme signifiant deceptif),** pentru principiul aflat în discuție; este vorba de afirmația potrivit căreia singura preocupare pe care critica literară trebuie să o arate, în problema sensului, este aceea de a veghea asupra "valididății" acestuia (adică asupra regulilor şi condițiilor de producere a lui), nu şi asupra "adevărului" său (dezinteresându-se deci de semnificațiile ca atare). Rolul sistemului literaturii, arată Roland Barthes, "nu constă aici în a transmite un mesaj pozitiv (nu e un teatru de semnificații), ci de a face să se înțeleagă că lumea reprezintă un obiect ce trebuie descifrat"[133].
în ceea ce o priveşte pe Julia Kristeva, punctul său de vedere este expus cu maximă claritate, cum am mai menționat, în **Semeiotike** (1969); autoarea apără, la rândul ei, cu îndârjire, tendințele de intranzitivitate ale discursului literar, tendințele acestuia de a prezerva jocul liber al structurării, care trebuie să rămână în pura lui indeterminare, iar nu lăsat să încremenească în particularitatea unei semnificații oarecare: "A fost necesară îndelungata dezvoltare a ştiinței discursului, a legilor permutării şi anulărilor sale, a fost necesară o îndelungată meditație asupra principiilor şi limitelor Logosului ca model tip al sistemului de comunicare a sensului (a valorii), pentru a putea azi propune **conceptul** acestei 'munci' care 'nu vrea să spună nimic', al acestei producții mute, dar marcante şi transformatoare, anterioară 'spusei' circulare, comunicării, schimbului, sensului"[134].
Interesant - şi demn de reținut - în comentariile Juliei Kristeva este faptul că progresele cele mai mari, în această evoluție spre o poetică a indeterminării sensului, în această axare pe "munca pre-sens", sunt puse de autoare pe seama în primul rând a lui Marx ("astfel, gândirea marxistă **pune,** prima, problematica muncii productive, ca o caracteristică majoră în definirea unui sistem semiotic"[135]) şi, mai apoi, a lui Freud ("Freud relevă producerea însăşi considerată ca un **proces"[136]).**
Tehnicile de-constructive, intrate în arsenalul romancierului postmodern, urmăresc aşadar în esență o anulare a închiderii sensului, o
120
prezervare a indeterminării lui, şi, prin aceasta, o punere în valoare a vitalității sistemului, a forței lui productive, a nesfârşitelor sale resurse.
Aceste elemente ale unei poetici a indeterminării sensului şi-au găsit o expresie dintre cele mai tranşante în teoria "operei deschise", expusă de Umberto Eco într-o celebră lucrare a sa din 1962; principiul cardinal al acestei teorii îl constituie lupta împotriva unei închideri a sensului şi protejarea, în acest fel, a jocului liber al structurării: "aceste noi opere muzicale constau nu într-un mesaj închegat şi definit, nu într-o formă organizată în mod univoc, ci într-o posibilitate de organizări diferite, încredințate inițiativei interpretului; ele se prezintă deci nu ca opere finite, care să fie retrăite şi înțelese într-o direcție structurală dată, ci ca opere 'deschise', pe care interpretul le definitivează chiar în momentul în care le valorifică estetic"[137]. "Vulgar spus" - insistă Eco - "operele deschise sunt
138
opere neterminate

Să atragem din nou atenția asupra faptului că această poetică a indeterminării sensului este pusă de Eco - într-un fel care pare să anticipeze tezele teoretice cele mai îndrăznețe ale postmodernismului - în legătură cu paradigma culturală a pluralismului; Eco descrie, astfel, (încă din 1962!), opera deschisă ca pe o structură "acentrică" ("pe de altă parte, părăsirea centrului care constrânge, a punctului de vedere privilegiat..."[lj9]), referindu-se în chip explicit la o trăsătură a "pluricentrismului" ("Universul multipolar al unei compoziții seriale în care consumatorul, necondiționat de un centru absolut, își constituie sistemul de relații făcându-1 să se înalțe dintr-un **continuum** sonor, în care nu există puncte privilegiate, ci toate perspectivele sunt deopotrivă de valabile"[140]).
Ceea ce trebuie însă avut în vedere este faptul că o bună parte din reprezentanții grupului de la **Tel Quel** își propun să elaboreze o teorie **a** culturii de pe poziții prin excelență marxiste. Ilustrativ este, sub acest raport, demersul lui Jean-Joseph Goux, care, în câteva studii deosebit de ample, procedează la stabilirea anumitor homologii între sistemul de producere **a** sensului, pe de o parte, și sistemul de producere a mărfii, pe de alta. Criticul consideră, astfel, că opoziția dintre "semnificant" și "semnificat", ce funcționează în cadrul primului dintre sistemele menționate, și-ar găsi un corespondent perfect în opoziția (sau "sciziunea") dintre "valoarea de întrebuințare" și "valoarea de schimb", specifică celui de al doilea sistem. în felul acesta, se poate spune că și semnele limbii posedă, atât o valore de schimb[141], cât și o valoare de întrebuințare[142].
Homologiile dintre cele două sisteme nu se opresc însă aici; Jean-Joseph Goux este de părere, astfel, că s-ar putea vorbi, atât într-un caz, cât și în celălalt, despre o tendință generală a sistemului respectiv, de a obține fie o "exploatare a scrisului", fie clasica "exploatare a muncii"[143].

121

Această teorie a culturii conține, firește, și o ideologie; datoria vremurilor noastre - consideră Jean-Joseph Goux - ar fi aceea de a denunța și de a lupta împotriva tuturor formelor de exploatare generate de sistem.
întrucât există unele apropieri neîndoielnice între această teorie a suprimării "exploatării scrisului" și teoria postmoderă a privilegierii activității de "structurare", în detrimentul "structurii", contribuția grupului de la **Tel Quel** nu poate fi trecută cu vederea într-o cercetare, cum este și cea de față, despre poetica postmodernismului.

122

IV.

în studiul său despre **La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines** (1966) - studiu la care ne-am referit deja, în repetate rânduri, în cadrul lucrării de față - Jacques Derrida, abordând problema unei necesare decentrări a structurii, insistă pe larg asupra noțiunii de **centru** și asupra rolului jucat de acesta, de-a lungul timpului, în gândirea occidentală: "Funcția acestui centru" - arată filosoful - "a constat nu numai în a orienta, a echilibra și a organiza structura - nu putem de fapt concepe o structură neorganizată -, ci, mai presus de toate, în a oferi asigurări că principiul organizator al structurii va limita ceea ce am putea numi jocul structurii"[144].
Noțiunea de **centru** se înfățișează însă, în perspectivă istorică, sub o multiplicitate de ipostaze, în care Jacques Derrida se oprește asupra celor mai importante: "în fapt, ceea ce fascinează mai mult într-o astfel de căutare critică a unui nou statut al discursului este abandonarea declarată a oricărei referințe la un **centru,** la un **subiect,** la o **referință** privilegiată, la o origine, sau la o absolută **archia"[145].**
Ocupându-se, în continuare, de strategiile **decentrării,** așa cum **sunt** puse acestea în evidență de lucrările lui Claude Levi - Strauss asupra mitului, Jacques Derrida reține mai ales identificarea centrului cu ideea de subiect sau cu aceea de autor. Reflecțiile filosofului francez ne semnalează astfel o altă temă majoră, ținând de mitul tradițional al Sensului (al unui sens de regulă de dincolo de limbaj, preexistent limbajului), împotriva căruia spiritul postmodern a simțit nevoia să-și mobilizeze energiile deconstrucționiste: tema subiectului auctorial.
Tendința generală este aceea de a diminua, pe cât cu putință, rolul demiurgic al autorului în originarea textului literar, tendință care merge până la a proclama dispariția eului auctorial ca și "cauză" a scriiturii. în felul acesta se ajunge la ideea că textul se scrie singur, sau. cu alte cuvinte, la un concept de "scriitură a-cauzală", concept pe care Jean-Louis Baudry îl definește după cum urmează: "în această perspectivă, subiectul, cauză a scriiturii, dispare, iar autorul, 'scriitorul', o dată cu el. Scriitura nu 'reprezintă' 'creația' unui individ izolat; ea nu poate fi considerată ca o

123

proprietate a sa (...)• Astfel, ajungem să definim o scriitură a-cauzală, caracterizată mai întâi prin dispariția unui semnificat care i-ar fi în același timp și origine (autorul cauză) și scop (adevărul, legea, expresivitatea)" .
Interesant este faptul că Jean-Louis Baudry stabilește o legătură între dispariția Autorului și triumful nihilismului metafizic de sorginte nietzscheană: "Căci, întâi de toate, e vorba de a trage consecințele care se impun în urma morții lui Dumnezeu (a subiectului)"[147].
Teza dispariției Autorului constituie însă doar punctul final într-o evoluție destul de îndelungată, ale cărei începuturi trebuie căutate în perioada modernismului târziu și care trebuie puse în legătură (așa cum convingător arată și Sean Burke'[48]) cu procesul, ceva mai larg, de deconstrucție a subiectului uman însuși. Se poate astfel observa cum, în cadrul modernismului târziu, se afirmă într-adevăr o tendință destul de viguroasă de a pleca, în definirea Subiectului, de la un principiu nou, acela al polifoniei interioare. Această trecere de la o concepție monologică, la una polifonică, în problema Subiectului, a fost surprinsă, de altminteri, și de Michel Zeraffa, în

legătură cu un grup de romancieri care se impun "în jurul anului 1925"[14] , în rândul cărora figurează Andre Gide, Marcel Proust, James Joyce şi Virginia Woolf. în toate aceste cazuri, arată Michel Zeraffa, "personajul are o existenţă fragmentată, el trece din fragmentare în fragmentare (...). Se constată în cazul lor aceeaşi absenţă a formei într-o ordine a sentimentelor, a pasiunilor, a ideilor".
Dar adevărata şi marea vocaţie a modernismului târziu o constituie, totuşi, după cum am avut ocazia să ne convingem, sinteza, demersul integrator; astfel încât, chiar şi atunci când, pentru o clipă, el uită de sine şi se abandonează unor tentaţii deconstructiviste, modernismul târziu sfârşeşte totuşi prin a da din nou ascultare imboldurilor totalizatoare. Tot astfel, în problema Subiectului, stadiul polifoniei interioare va fi depăşit cel mai adesea, în cazul scriitorilor moderni, către un stadiu al reunificării lăuntrice, după cum arată şi Michel Zeraffa: "scriitorul care îşi lasă în felul acesta personajul să înfrunte imediatul şi contingentul (...) îşi va fonda întreaga sa operă pe o idee directoare: conştiinţa umană este una şi indivizibilă. Unitatea pe care personajul trebuie să o conceapă acumulând, adăugând, unele la celelalte, reacţiile sale psihologice faţă de lucruri (...). El are atunci bănuiala (...) unei **totalităţi posibile** a Eului său"[150].
O contribuţie notabilă la erodarea modelului monolitic al Subiectului şi la prefigurarea modelului structuralist (iar, mai apoi, poststructuralist) al acestuia avea să vină şi din partea câtorva mari gânditori ai veacului, ce, cronologic, aparţin modernismului înalt şi care s-au afirmat cu precădere după anii '30 (Alfred North Whitehead, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre). Ceea ce îi uneşte pe toţi aceştia este - mai presus de orice - adversitatea faţă

de omologiile de tip substanţialist al trecutului şi adeziunea la o filosofie a relaţiei. Din acest, nou, punct de vedere, nu mai poate fi vorba despre o identitate subzistentă a Subiectului, ci numai despre o identitate relaţională, modelată de sistemul de relaţii la care el participă.
în cunoscutul şi importantul său tratat din 1929, **Process and Reality,** Alfred North Whitehead mărturisea, astfel, gândul de care s-a lăsat condus, de a arunca o punte între "metafizica substanţial istă" şi cea a "fluxului". Pornind de la analiza primelor două versuri ale unui faimos imn, filosoful descifra, în fiecare din ele, sugestia câte uneia din cele două căi posibile de urmat pentru cugetarea filosofică: "Acei filosofi care pleacă de la primul vers ne-au dăruit o metafizică a 'substanţei'; şi cei care pleacă de la cel de al doilea vers au dezvoltat o metafizică a 'fluxului' ". înţelepciunea ar consta însă în a le urma pe amândouă: "Dar, la drept vorbind, cele două versuri nu pot fi despărţite în felul acesta; şi vom descoperi că majoritatea filosofilor s-au străduit să asigure o dreaptă măsură a lor"[151]. Elementul într-adevăr novator, în cadrul acestei sinteze, îl constituie însă deschiderea spre o filosofie a relaţiei, ceea ce Ilya Prigogine şi Isabelle Stengers nu întârzie să precizeze: "Fără a intra în nici un detaliu în legătură cu sistemul lui Whitehead, trebuie doar să precizăm că el dezvăluie solidaritatea între o filosofie a **relaţiei** - nici un element din natură nu este suportul permanent al unor relaţii schimbătoare - şi o filosofie a **devenirii** înnoitoare", cum se pretinde cea a lui Whitehead[152].
Progrese considerabile în direcţia abolirii acestei ontologii substanţialiste a subiectului sunt înregistrate prin lucrările şcolii existenţialiste. Definiţia pe care Martin Heidegger, de pildă, o dă fiinţei umane - şi, implicit, subiectivităţii - în **Fiinţa şi Timpul** (1927) este o definiţie manifest antisubstanţialistă; pentru Martin Heidegger, fiinţa umană nu este, în chip originar, decât existenţă pură, lipsită de orice predicat substanţial: "Caracterele ce pot fi desprinse la un astfel de existent nu sunt prin urmare câtuşi de puţin nişte "proprietăţi" subzistente, relevând o fiinţă subzistentă, şi care ar aparţine unui existent subzistent de cutare sau cutare aparenţă"[153].
De la aceleaşi premise anti-substanţialiste are să pornească şi deconstrucţia sartriană; în **Fiinţa şi Neantul** (1943), Jean-Paul Sartre defineşte fiinţa umană nu ca pe o realitate care "este", ci ca pe o realitate care "se face": "Am remarcat deja în altă parte că raportul dintre existenţă şi esenţă nu mai este, în cazul omului, la fel cum era pentru lucrurile lumii. Libertatea umană precede esenţa omului şi o face posibilă, esenţa fiinţei umane se află în suspensie în chiar libertatea lui"'[54].
Dar atitudinea cea mai tăioasă - în cadrul acestor anticipări ale "morţii Autorului", ivite în perioada modernismului târziu - se datorează şcolii

structuraliste franceze. Ducând mai departe concluziile filosofiei anti-substanţialiste, structuralismul proclamă faptul că subiectul nu există în sine însuşi, ci doar ca paite componentă a unor structuri formale. Marea noutate, de ordin metodologic în primul rând, pe care scrierile lui Claude Levi-Strauss ori Jacques Lacan o aduceau încă din anii '50 consta în evidenţierea faptului că nu subiectul decide asupra comportamentului uman, ci anumite "modele lingvistice" stocate în inconştient. Avem de-a face, practic, cu o "revoluţie coperniciană", conform căreia "nu omul, ca şi subiect conştient care gândeşte, acţionează şi vorbeşte este de fapt acela care determină fiecare din gândurile, acţiunile şi propoziţiile sale, ci un inconştient de natură lingvistică"[155]. Subiectul era, cu alte cuvinte, detronat cu brutalitate din postura auctorială în care el se aflase până atunci: "în conformitate cu revizuirea lingocentrică la care Lacan supune psihanaliza freudiană, nu subiectul este acela care gândeşte; mai degrabă limba va fi cea care gândeşte şi vorbeşte prin subiect"[156]. Locul subiectului auctorial era astfel uzurpat de către impersonalele structuri lingvistice ale inconştientului.
Perspectiva structuralistă a fost deîndată îmbrăţişată de teoreticienii din grupul de la **Tel Quel;** unul dintre cei

dintâi promotori ai modelului lingvisticii structurale în sfera studiului literaturii a fost Roland Barthes, care, într-un manifest rămas clasic, din 1968, proclama Moartea Autorului. Ideea călăuzitoare a eseului amintit ar fi aceea (în formularea lui Paul Taylor) că "nu mai controlăm limba; limba (acel impersonal, infinit joc al semnificanților) ne controlează pe noi. Ea (mai degrabă decât autorii) este aceea care scrie cărțile"'[57], dar, de fapt, încă în Sur Racine (1963), Roland Barthes subordona, ca orice bun structuralist, subiectivitatea auctorială unor structuri impersonale, de esență lingvistică: "Scriitorii nu trebuie să fie considerați decât ca nişte participanți la o activitate care îi depăşeşte ca indivizi, la fel cum, în societățile numite primitive, vrăjitorul participă la o funcție magică; singură funcția poate să constituie obiect al unei științe"[158].
O bună parte din membrii grupării **tel-queliste,** în campania pe care ei o duc, de lichidare a subiectivității auctoriale, invocă, la rândul lor, "structurile lingvistice" ale inconştientului, redefinindu-le însă ca şi categorii ale unei teorii a Textului. Astfel, în concepția lui Jean-Louis Baudry, de pildă, "subiectul, cauză a scriiturii, dispare, iar autorul, 'scriitorul', odată cu el". Textul ia naştere printr-o activitate de "auto-generare", el nu poate fi considerat, în felul acesta, "creația unui individ izolat"; o afirmație cu mult mai corectă ar fi însă aceea că Textul îl creează, de fapt, pe autor: "nu e vorba de un 'autor' care semnează o 'operă', ci de un text care semnează un nume"[159].
Ceea ce va marca în chip specific abordarea de sorginte postmodernistă a teoriei "dispariției Autorului" - şi ceea ce o va distinge mai
126
cu seamă de abordările de tip structuralist - va fi renunțarea la o concepție întemeiată, în liniile sale generale, pe un principiu al "formei" (sau al "structurii"), în favoarea unei concepții la baza căreia se află un principiu al "procesualității" (al "structurării").
Evoluția de la o abordare structuralistă, la una post-structuralistă poate fi urmărită, uneori, în cuprinsul unei singure opere, cum este cazul cu mulți dintre teoreticienii de la **Tel Quel;** am trecut astfel în revistă câteva din contribuțiile ce aparțin începuturilor structuraliste ale lui Roland Barthes. în lucrările de după 1966 ale criticului, mai cu seamă în Sade. Fourier. Loyola (1971), perspectiva devine precumpănitor post-structuralistă; vorbind, astfel, nu atât despre eul biografic, cât despre subiectul auctorial, cu alte cuvinte despre subiectul pe care Textul îl creeză, Roland Barthes insistă asupra faptului că acesta nu trebuie înțeles ca o totalitate: "Autorul care se desprinde din textul său (...) nu are unitate (...). Dacă Textul, destructor al oricărei subiectivități, conține totuşi un subiect pe care să-I iubeşti, acest subiect este dispersat, asemeni într-un fel cenuşii aruncată vântului după moarte"[160].
Dar contribuția cu adevărat hotărâtoare a post-structuralismului (şi postmodernismului) în problema subiectivității o datorăm lui Jacques Derrida; conceptul fundamental cu care operează acesta nu va fi propriu-zis acela al "procesualității", ci unul al "foiței". Derrida defineşte, astfel, Forța, ca pe o sete de mişcare, sădită pretutindeni în lucruri şi în ființe, dar o mişcare ce ascultă, în linii generale, de un model dialectic (fără ca acesta să fie neapărat unul hegelian[161]), o mişcare aşadar de rupere din sine însuşi a identicului, de ieşire a lui în afară (de "spațiere") şi de punere a lui Acelaşi drept Altul, ca diferență. Forța trebuie prin urmare înțeleasă ca mişcare ce îşi are izvorul în sine însăşi, prin auto-diferențiere; ea "produce repetiția ca pe o non-identitate"[162].
Suverană asupra întregii **firi,** legea Forței (un alt nume al ei este "Diferența") îşi va extinde suveranitatea, fără doar şi poate, şi asupra subiectivității umane: "subiectivitatea - ca şi obiectivitatea ", arată Jacques Derrida, " constituie un efect al diferenței" [163]. în consecință, subiectivitatea îşi va însuşi modelul de ființare propriu Forței, care nu va mai fi însă un model de auto-construcție (cum râvneau structuraliştii), ci unul de risipire, de "diseminare" lipsită de telos, adică de direcție: "subiectul este constituit numai printr-o divizare de sine însuşi, numai devenind spațiu, temporalizându-se, distanțându-se"[164]. Diseminarea trebuie privită ca o mişcare ce nu mai revine asupra sa însăşi, ca o generare "ce nu se întoarce la genitor", ca un proces ce se refuză totalizării[163].
în ceea ce priveşte ipostaza auctorială a subiectivității, Jacques Derrida nu merge atât de departe încât să proclame o "moarte" a Autorului, el vorbeşte mai degrabă despre un raport, mereu schimbător, între o prezență şi
127
o absență a Autorului, în cadrul fiecărui Text. Astfel, Derrida este dispus să recunoască, într-un Text, existența unor straturi care pot şi trebuiesc raportate la anumite intenții pe care autorul le-a urmărit, la ceea ce "a vrut el să spună"; alături de aceste straturi vom descoperi însă şi altele, ce s-au arătat refractare la intențiile autorului, sau, cum spune Sean Burke, în cazul cărora "intențiile autorului au întâmpinat o anumită rezistență din partea textului însuşi", în care, aşadar, procesul de semnificare a ieşit de sub controlul auctorial[166]. Cu Jacques Derrida, ne aflăm, în continuare, ne asigură Sean Burke, "în curentul îndreptat împotriva autorului, dar nu pe linia ce prescrie moartea sau dispariția lui"[167].
Există suficiente premise care ne îndreptățesc să vorbim, în cazul lui Roland Barthes, de pildă, nu numai despre o teză a "morții Autorului", ci şi despre "disoluția Subiectului", în general; am văzut, astfel, că - în ceea ce priveşte subiectivitatea auctorială - Barthes o anulează în favoarea unui concept de Text; "Autorul însuşi - această zeitate întrucâtva decrepită a vechii critici - poate sau ar putea într-o bună zi să devină un text la fel ca oricare altul"[168]. Dar aceeaşi perspectivă o aplică Roland Barthes şi subiectivității empirice; viața unui scriitor trebuie cercetată, la rândul ei, ca o ficțiune, biografiile lui Marcel Proust ori Jean Genet se cer citite "ca nişte

texte" [169]. Conceptul de subiectivitate este aşadar înlocuit - în ambele planuri, atât în cel artistic, cât şi în cel biografic - cu conceptul structuralist şi post-structuralist de Text.
Din punctul acesta de vedere, nu credem că a fost pe deplin corect înţeleasă faimoasa teorie - pe care Roland Barthes o îmbrăţişează în lucrările sale din ultima perioadă - cu privire la "reîntoarcerea Autorului"; Barthes nu celebrează de fapt nicăieri şi nu reabilitează conceptul Subiectivităţii. Problema de principiu pe care o pune aici criticul vizează de fapt inter-relaţia dintre diferitele tipuri de discurs - cel literar, pe de o pane, şi cel biografic, pe de alta -, interrelaţia aşadar dintre anumite tipuri de texte. în această ordine (ce ţine nu de o teorie a subiectivităţii, ci de una a textului), Roland Barthes se plasează pe o poziţie contextualistă, tipic postmodernă. Teza specific postmodernă. conform căreia subiectivitatea auctorială face parte din text, constituind de fapt "un fragment al textului", se va afla la originea unor dislocări, deosebit de spectaculoase, într-un plan al poeticii romanului, dislocări legate în primul rând de problema perspectivei naratoriale.
Consecinţa cea mai importantă, provocată de această evoluţie, vizează tendinţa de a promova o perspectivă narativă care să aparţină textului însuşi,

aşadar o perspectivă "impersonală", o perspectivă prin excelenţă abstractă. Perspectivele individuale (aparţinând diverşilor "reflectori"subiectivi) vor apărea de regulă ca fiind absorbite de perspectiva impersonală a sistemului şi prelucrate de aceasta în conformitate cu un model specific. Perspectiva textului nu aparţine niciodată unei anumite conştiinţe individuale.
Modul de funcţionare a unei asemenea perspective a **textului** poate fi urmărit, în spaţiul cultural românesc, în legătură cu anumite romane experimentale, între care, o strălucire cu totul deosebită deţine romanul **Galeria cu viţă sălbatică** (1976), al lui Constantin Ţoiu.
Noutatea şi excepţionala sa vigoare, romanul lui Constantin Ţoiu nu şi-o datorează la drept vorbind subiectului epic, poveştii ca atare; naraţiunea se compune în esenţă din trei mari secvenţe temporale, corespunzând unor momente semnificative din istoria societăţii româneşti contemporane (anii 1950, 1957 şi 1967). Nucleul fiecăreia dintre aceste secvenţe îl constituie însă scene şi situaţii devenite oarecum locuri comune; astfel, cea dintâi secvenţă (epoca anilor 1950) se concentrează în jurul dezbaterilor din cadrul şedinţei de excludere al lui Chirii Merişor din partid. Acest **topos** se întâlneşte, de pildă, şi în romanul **Interval** (1968) al lui Alexandru Ivasiuc; înverşunarea Luisei Gronţan are de altminteri - ca şi înverşunarea lui Sebişan - aceeaşi motivaţie secretă: frustrarea erotică.
Cea de a doua secvenţă (anul 1957) îl înfăţişează pe Chirii Merişor ca victimă a unui exces de zel al organelor de anchetă şi se concentrează în jurul interogatoriului ce i se ia protagonistului. **Toposul** acesta se întâlneşte şi la Norman Manea, în **Cartea fiului,** (1976) sau la Augustin Buzura, în **Orgolii** (1977), ultimul, ce e drept, apărut la un an **după Galeria cu viţă sălbatică.**
în sfârşit, o ultimă secvenţă (anul 1967) desfăşoară o perspectivă a transformărilor politice prin care avea să treacă societatea românească în noua etapă în care intrase; secvenţă tratată nu atât epic , cât simbolic (epilogul ne propune - nu fără oarecare naivitate - un simbol al ploilor, aşadar al abluţiunii, al primenirii: "Totul redeveni curat. Totul lucea iarăşi, ca după potop, când lumea trage dedesubt o linie şi începe o viaţă nouă"[170]).
Noutatea şi interesul cărţii lui Constantin Ţoiu nu se leagă nici măcar de mediile umane pe care le explorează; studiul unei aristocraţii româneşti în anii post-belici, o aristocraţie în plin proces de declasare şi dispariţie a mai fost făcut, atât de Petru Dumitriu (în **Cronică de familie,** 1955), cât şi, în chipul cel mai strălucit, de G. Călinescu, în **Scrinul negru** (1960). După cum studii la fel de pătrunzătoare asupra mediilor artistice şi îndeosebi literare, ne dăduse deja Marin Preda, în **Marele singuratic** (1972).
Noutatea şi marele său interes, romanul lui Constantin Ţoiu le datorează mai presus de toate perspectivei lui naratoriale, o perspectivă care nu se confundă cu aceea a protagonistului (adică a lui Chirii Merişor), ci este

de fapt o perspectivă a "Galeriei", o perspectivă într-un anumit sens impersonală, întrucât "Galeriei" îi aparţin deopotrivă şi Chirii Merişor, dar şi Hary Brummer (anticarul evreu), ori Puiu Cavadia ("marele" Cavadia. nepotul episcopului), ca să nu mai vorbim de Isac Sumbasacu (punctul fix, centrul imobil al Galeriei). Fiecare dintre aceştia reprezintă, într-un fel sau într-altul, un martor calificat al vremurilor, al epocii, al istoriei pe care o străbat, dar toate aceste mărturii se subordonează în ultima instanţă Galeriei, ca entitate colectivă; nici chiar Chirii Merişor (martorul cel mai important şi cel mai productiv) nu îşi revendică vreun statut de independenţă: "Dar ce era Chirii ? Păcătosul Chirii ?...Nu era el eclerorul ? Cercetaşul ? Trimisul Galeriei, arcă plină până la refuz de amintiri ? Porumbelul ei singuratic şi îndrăzneţ, ce măsoară întinderea vastă, netedă în aparenţă, a conştiinţei, ascunzând însă dedesubt atâtea prăpăstii şi piscuri ? "" .
Rostul martorilor nu este propriu-zis acela de a cumula informaţie (i-ar fi revenit atunci Galeriei doar să centralizeze şi să prezerve această informaţie); avem de-a face, spuneam, cu martori calificaţi, cu martori adică ce au harul nu atât de a dobândi informaţie, ci mai curând pe acela de a o prelucra şi de a o înscrie într-un **text.**
Galeria are să ne apară, pe această latură, ca un vast spaţiu, ca un spaţiu în care viaţa şi experienţa epocii sunt

chemate să se convertească în povestire şi în anecdotă, în sentinţă sau în aforism, sunt chemate aşadar să îmbrace o formă discursivă, singura ce este în stare să întemeieze o memorie culturală. Nu există, de altfel, pentru Chirii Merişor (ca şi pentru prietenii lui, la drept vorbind) râvnă şi ispită mai mare, decât aceea de a născoci etichete verbale plastice, scurte formule apte de a pătrunde mai apoi în marele Text cultural şi de a fi citate, de a fi reproduse în situaţiile cele mai felurite; deprindere de pe urma căreia el avea să se aleagă cu serioase ponoase sociale, ca - de pildă - cu ocazia faimoasei tombole organizate de sindicat, tombolă a cărei miză fusese un miel: "Or, într-unui din momentele în care mielul luneca pe parchet, rătăcit în vâltoarea dansului, Chirii, care se afla într-un colţ al sălii, într-un grup de spectatori unde se găsea şi Luisa, exclamase fără să vrea şi destul de tare: 'Iată mielul sindical ! '. Apucătura lui de a rezuma în două, trei cuvinte, situaţiile groteşti, şi aşa evidente pentru toată lumea. Gluma asta tâmpită avea s-o plătească scump"[172].
Trăsătura distinctivă a textului o reprezintă, desigur, literalitatea lui, el este destinat să fie reprodus aidoma, să slujească unor viitoare referiri intertextuale; valoarea de **text** o asigură prin urmare aptitudinea lui de a se lăsa folosit drept citat. Or, majoritatea istorisirilor şi a comentariilor ce se fac în spaţiul Galeriei se disting tocmai prin această semnificativă calitate, de a putea intra în vorbire sub forma unor citate; limbajul membrilor Galeriei abundă în astfel de referiri intertextuale. Chirii Merişor îi spune, cu fals

reproş, prietenului său, anticarul: "Hary, m-ai înnebunit cu citatele tale. Vorbeşti ca un papagal"[17^]. Ceea ce nu-1 împiedică pe Chirii să se folosească, la rândul său (şi cât de des !) de fericitele expresii ale marelui său prieten Cavadia, citat aproape la tot pasul: "Tot Cavadia mai observa că acest aer oarecum năuc al lui Chirii era unul din efectele laborioasei sale **hupokrisii,** când te situezi pe mai multe planuri ale existenţei deodată, niciunul nefiindu-ţi convenabil". Sau, în alt loc: "înfrângerea principiului, pentru întărirea principiului ! ăsta e tot secretul' exclamase Cavadia, silindu-se să-i facă lui Chirii mai clare anumite lucruri şi să-1 scoată din 'statica lui poziţie contemplator umanistă' "[174].
Nici formulele născocite de Brummer nu se află mai prejos, şi ele se pretează admirabil citării: "Domnule, vrei să ştii cum merg lucrurile ? Ei bine, află că ele merg ce merg, şi - o dată, hâc !...ne ciocnim unii de alţii ca în orişice vehicul care frânează brusc - pe urmă o luăm iar din loc şi mergem mai înainte"[173].
Un fel de rafinat amator de citate se vădeşte a fi (un amator de citate ale altora) şi Puiu Cavadia; el nu conteneşte de pildă să savureze splendida exclamaţie a fostei lui soţii, Ica, în legătură cu căderile de apă dintr-o fântână arteziană: "Acum să vezi ce a spus ea...(...) Ceva foarte frumos, o observaţie într-adevăr de balerină: cu ce semăna coloana de apă din mijlocul lacului, fântâna arteziană, trâmba înaltă şi zgomotoasă trimisă tocmai sus, în timp ce ea o privea, cum spusese mai înainte Cavadia, cu grumazul ei subţire rezemat între două suliţi. Punctul în care coloana aceea de apă, nemaiputând să urce în văzduh, cădea, dar nu imediat, şi nu fără ezitări, nu fără să compună în această cădere fel de fel de forme rapide ca nişte 'efecte ale renunţării' (foarte, foarte frumos !!!), scăzând, mai încercând să se ridice, jerbe-jerbe, pierdute"[176].
Se poate spune, aşadar, cu deplin temei, că existenţa Galeriei răspunde de fapt unei nevoi de a înscrie întâmplările şi trăirile în marea memorie culturală, ceea ce pretinde o elaborare a lor ca discurs, transformarea lor în texte.
Punctul de vedere naratorial, în **Galeria cu viţă sălbatică,** nu va fi aşadar unul aparţinând vreunei conştiinţe individuale; perspectiva naratorială tinde de fapt aici să devină aceea a marii memorii culturale, a Marelui Text care instaurează de fapt un punct de vedere impersonal.
în problema subiectivităţii, romanul postmodem se desparte deci de individualismul atât de caracteristic pentru perioada modernismului târziu, promovând în schimb principiul supraindividual al sistemului.

V.

Postmodernismul înseamnă, din mai multe puncte de vedere, o lichidare a umanismului tradiţional, ale cărui valori fundamentale el le supune unei operaţii de substanţială deconstruire; este vorba, în primul rând, de cultul Raţiunii (aşa cum a fost acesta instaurat în epoca Luminilor), dar şi de teoria Cogito-ului transcendental (inaugurată, în secolul clasic, de Descartes şi reluată, apoi, de Kant, iar, mai târziu, de Husserl) etc.
Postmodernismul nu trebuie asimiliat însă unor forme ale nihilismului contemporan; deconstruind trecutul, gândirea postmodernă aspiră spre întemeierea unui nou umanism, pe potriva stadiului actual - post-industrial -de evoluţie a societăţii, un umanism care deschide perspectiva unei contopiri a omului cu viaţa, şi care nu este în esenţă decât proiectul pentru o filosofie a Forţei, a Vieţii, a devenirii.
Vorbind despre aceste două tipuri distincte de umanism - cel modernist, respectiv cel al erei postmoderne - ne

simțim îndemnați să recurgem la cunoscutele categorii taxinomice nietzscheene şi să spunem că, în vreme ce umanismul perioadei moderniste, prin obsesia sa statornică pentru un principiu al "formei", se situează, în general, sub un semn al **apollinicului,** umanismul erei postmoderne, care porneşte tocmai de la o operație de deconstruire a formei şi care afirmă drept esență ultimă a lumii devenirea - înclină mai degrabă spre un pol al **dionysiacului.** Nu altfel vede lucrurile, de altminteri, şi Jacques Derrida, care, în capitalul său studiu **Force et signification** (inclus în **L'Ecriture et la difference,** 1967), face lui Jean Rousset şi mişcării formaliste, în general, reproşul major de a fi încercat să explice totul cu ajutorul conceptului de "structură" ("structura este în primul rând structură a unei opere organice sau artificiale, unitatea internă a unui ansamblu, o **construcție;** orice operă este guvernată de un principiu unificator"[177]), ignorând un principiu cu mult mai rodnic, pe care gândirea contemporană s-ar cuveni să-1 îmbrățişeze cât mai grabnic, anume principiul forței (iar "forța unei opere, forța unui geniu, forța, de asemenea, a tot ceea ce produce în general noutate este exact ceea ce rezistă unei metafore geometrizante"[178]). Or, arată, în continuare, Jacques Derrida, distanța care

132

desparte **structura,** pe de o parte, de **ardoare,** pe de alta, este exact "divergența, diferența dintre Dionysus şi Apollo"[17] .

Teoria nietzscheană a **dionysiacului** se află, cu certitudine,şi la originea reflecțiilor foucauldiene asupra conceptului de **putere,** reflecții pe care el le dezvoltă în câteva importante lucrări publicate în anii '70; de altminteri, acest concept prezintă evidente analogii cu conceptul de forță, folosit de Jacques Derrida. într-adevăr, Michel Foucault defineşte **puterea** ca pe "un câmp multiplu şi mobil de relații de forță"[180].

Am văzut, aşadar, că în vreme ce umanismul perioadei moderniste era axat pe un principiu al "formei", umanismul specific erei postmoderne optează mai curând pentru un principiu al "forței".

Evident, acolo unde principiile de bază sunt atât de diferite unul față de celălalt, şi sistemele de coduri construite de cele două tipuri de umanism, plecând de la astfel de premise, vor oferi spectacolul unor foarte puternice contraste; ilustrativă este, în acest sens, mai cu seamă situația codurilor etice. Astfel, umanismul perioadei moderniste a fost în general caracterizat printr-un "ethos industrial care a susținut munca îndârjită"[181]. în analizele pe care le întreprinde asupra tradițiilor raționalismului în epoca modernă, Michel Foucault este de părere că mitul Rațiunii a contribuit de fapt la instituirea conformismului social şi a disciplinei: "Deşteptându-se încă în lumea clasică, asemeni unui uriaş adormit, rațiunea descoperă haos şi dezordine pretutindeni şi se îmbarcă înspre o ordonare rațională a lumii sociale"[182]. La rândul său, Max Weber stăruie asupra legăturilor foarte strânse ce pot fi stabilite între morala ascetică a puritanismului şi "spiritul capitalismului": "Concepția puritană a stat lângă leagănul 'omului economic' modern"[183]. într-un cuvânt, umanismul perioadei moderne a promovat, în linii generale, o morală fundamentată pe rațiune.

Credincios surselor sale nietzscheene, umanismul epocii postmoderne ne propune, în schimb, o morală a "bucuriei de a trăi"; asupra apariției unor "reguli noi" care ne guvernează viața, atrage atenția, cu mută limpezime, Alvin Toffler: "Astăzi e pe cale să se închege un contracod, noi reguli de bază pentru noua viață pe care o clădim (...). Noul cod este diametral opus multora din regulile în care fiecare ins crescut în atmosfera celui de Al Doilea Val a fost învățat să creadă, de la importanța punctualității şi a sincronizării, până la necesitatea conformismului şi a standardizării"[184]. Cu alte cuvinte, este dat uitării "ethosul industrial al muncii îndârjite", fiind redescoperită, în schimb, "bucuria de a trăi": "Vechea sincronizare de tip mecanic, care a înăbuşit într-o măsură atât de mare spontaneitatea şi bucuria vieții şi care a fost virtual simbolul celui de Al Doilea Val, este pe cale de dispariție"[185]. O contribuție majoră în direcția elaborării unei morale, de sorginte nietzscheană, a "bucuriei de a trăi", are însă Jean-Francois Lyotard, care, în

133

Economie libidinale (1974) îndreaptă "unul dintre cele mai violente atacuri împotriva teoriei, rațiunii şi discursurilor modernității". După părerea lui Lyotard, modernismul nu a făcut decât "să încătuşeze dorința şi să o fixeze în forme opresive prin familie, locul de muncă, economie şi stat". Unor astfel de forme opresive, Lyotard le opune "o filosofie a vieții care afirmă desfăşurarea liberă a energiilor vieții"[186].

Dar nu numai codurile etice, ci şi codurile estetice ale noului umanism suportă o revizuire radicală, asociindu-se tot mai mult cu un principiu al **plăcerii.** Cărțile pe care le scriu teoreticienii postmoderni poartă titluri dintre cele mai elocvente, cum este, de pildă, acela folosit de Roland Barthes: **Plăcerea textului** (1973). Cartea în discuție conține chiar o filosofie **a** plăcerii: "Deşi teoria textului a definit cu precizie semnificanța (în sensul dat de Julia Kristeva cuvântului) ca spațiu al desfătării, deşi a afirmat valoarea erotică şi, deopotrivă, critică a practicii textului, aceste propoziții" - arată, cu regret, autorul - "sunt cel mai adesea uitate, refulate, sufocate. Şi totuşi, materialismul radical spre care tinde această teorie este, oare, de conceput, în afara plăcerii, a desfătării ?"[187].

Principiul plăcerii cade* şi în preocupările lui Jacques Derrida, care (în **Implications,** interviu acordat lui Henri Ronse în 1967 şi republicat în **Positions,** 1972) se referă la "marea plăcere pe care **o** procură orice activitate textuală"[188].

Deosebit de grăitoare sunt, pe această latură, câteva dintre intervențiile reunite în sumarul unui remarcabil număr special al **Caietelor critice** (nr. 1-2 din 1986), consacrat problemei post-modernismului; aceste comentarii se întâlnesc în constatarea trăsăturilor de farmec şi seducție prin care romanul postmodern încearcă să se distingă. O

remarcă pătrunzătoare face, de pildă, în acest sens, Andrei Pleşu, care afirmă că "pentru artistul postmodern, problema nu e a educa publicul printr-o sermonizantă severitate, ci a-1 **seduce.** De ce ar avea farmec - pentru public - numai sub-produsele artei ? De ce s-ar complace valoarea să fie aridă, ne-tranzitivă, obscură ? De ce n-ar fi calitatea amenajată în aşa fel, încât să devină **ispititoare** ? în ambianța postmodernistă, creatorul nu mai vrea să fie eroic, indigerabil, halucinat de sine. El preferă să joace rolul **seducătorului.** Publicul nu ne înțelege ? Nu ne respectă ? Atunci să ne purtăm în aşa fel încât, **fără** să **renunțăm la noi înşine,** să-1 facem să ne iubească"[189]. Nu îl putem urma însă pe autorul acestei observații în sugestia pe care o face că o asemenea redescoperire a principiului plăcerii s-ar lega în chip necesar de o abandonare, din partea postmodernismului, a unor puncte, mai puțin populare, ale programului său ("De ce s-ar complace valoarea să fie ne-tranzitivă ?"; sau: "în ambianța postmodernistă, creatorul nu mai vrea să fie...halucinat de sine"; etc). După părerea noastră, romanul postmodemist poate nădăjdui să procure plăcere

134

cititorului său, numai rămânând pe deplin credincios premiselor filosofice de la care porneşte (în speță, de la o apologie a vieții şi a devenirii).

O viziune înrudită asupra postmodernismului (ca literatură ce redescoperă principiul plăcerii) desfăşoară, în acelaşi loc, Mircea Cărtărescu, care susține că "dacă vrea să redevină o plăcere şi **o** generatoare de plăcere, să redobândească un mesaj omenesc, să aibă din nou acces la acea căldură a vocii şi a pielii în lipsa căreia poezia rămâne un joc cu mărgelele de sticlă (lucru care mie, cel puțin, mi se pare de neacceptat), poezia va trebui să iasă din modernism. Postmodernismul nu este, deci, pentru mine, un concept, ci o necesitate reală"[190].

Cu deosebire revelator este însă faptul că reflexe ale acestui nou umanism au început să fie înregistrate şi în romanul românesc contemporan; un exemplu major, în acest sens, este **Tratament fabulatoriu** (1986), de Mircea Nedelciu.

Pentru Mircea Nedelciu (ca şi pentru majoritatea scriitorilor din generația sa), funcția primordială ce îi revine artei şi pe care aceasta trebuie să şi-o asume necontenit constă într-o "perpetuare a esenței omului". Prin tezele sale de bază, noul umanism pe care îl preconizează romancierul se reclamă însă mai puțin de la premisele filosofice ale unui vitalism, îmbrățişat, în ultima vreme, de ațâți teoreticieni ai postmodernismului; dar el trebuie totuşi să fie pus în legătură cu alte linii de forță ale orientării postmoderniste, mai precis cu tendința acestuia de a oferi un alt model al producției (atât al producției economice, cât şi al celei culturale), care să se conducă după legi noi, diferite de cele ce funcționau în cadrul unui "sistem al pieții". De altminteri, în **Prefața** romanului său, Mircea Nedelciu insistă pe larg asupra unor tensiuni ce se dezvoltă în cadrul societății contemporane, provocate de conflictul dintre "noul umanism" şi legile de funcționare ale vechii societăți, ale civilizației de tip industrial; "tot ce este umanism" - consideră, astfel, autorul -, tot ceea ce urmăreşte "o păstrare a integrității umane" şi salvarea "unității poetice a ființei", tot ceea ce aspiră să-şi sporească "eficiența pentru om" lezează de fapt interesele sistemului, se caracterizează, în mod inevitabil, printr-o "lipsă de eficiență economică în respectivul sistem". Această contradicție dintre un principiu al "eficienței pentru om" şi principiul capitalist al "eficienței economice" s-ar afla, arată Mircea Nedelciu, la originea unor inițiative prin care societatea capitalistă încearcă să abată "toate activitățile liber creatoare" de la scopurile lor adevărate şi să le oblige să slujească "mecanismele societății capitaliste. Ar fi vorba, în speță, despre o încercare de "marşandizare" a artei, de aducere sub o incidență a legii "eficienței economice" chiar şi a "obiectului artistic devenit marfă", ceea ce înseamnă ca arta să nu mai poată fi "întrebuințată de om pentru satisfacerea nevoilor sale spirituale". Acestor strategii, arta trebuie să le răspundă printr-o

135

reîntoarcere la propriul principiu, incompatibil cu cel al civilizației capitaliste, printr-o reafirmare a rosturilor ei umaniste.

Textul propriu-zis al romanului pare să ilustreze cu superioară fidelitate - la nivel tematic, în primul rând, dar şi la nivelul procedeelor narative - programul acestui "nou umanism". Astfel, la nivel tematic, distingem, întâi de toate, un aspect ce ține de viața sentimentală a lui Luca, protagonistul romanului, personaj ce apare în numeroase situații şi în postura, deopotrivă, de narator. Orice iubire - consideră Luca - are să-şi propună o afirmare a valorilor umanului, pe care să le ajute să triumfe, împotriva tuturor constrângerilor din afară, ori a frânelor din lăuntru; orice iubire adevărată - îi scrie Luca prietenei sale, Ula - "are de învins în chiar mintea celor îndrăgostiți prejudecăți de natură socială, religioasă, rasială etc. Proba iubirii este a nu ceda lor, acestor prejudecăți"[191]. Judecat într-o astfel de lumină, Luca nu ar avea, se pare, dreptul (cel puțin până la un punct) să se considere un biruitor; dimpotrivă, el îşi aduce reproşuri dintre cele mai grele, pentru delăsarea de care s-a lăsat cuprins, pe parcursul legăturii sale cu Ula, pentru laşitatea de a nu fi mers până la capătul propriei sale pasiuni. Sub presiunea acestei **nehotărâți** structurale, sub presiunea gustului subteran pentru o existență fără probleme, Luca îşi "ucide" de fapt iubirea, devine tot mai mult un străin în raport cu propria sa viață, cade în alienare; e adevărat, Luca face efortul de a se scutura de astfel de laşități, în dragostea lui pentru alte femei, pentru Gina, de pildă, fără a pune însă convingere reală în toată această strădanie, după cum - cu atâta perspicacitate - îl mustră şi bătrânul țigan Florean, la singura lor întâlnire: "Eşti mereu în căutarea acelei femei, singura pe care o iubeşti,, dar din mişelia ta sufletească, sau...(pauză lungă - Luca are impresia că moşul a adormit) o ucizi ! N-o vei găsi tocmai

pentru că o ucizi tot timpul. De fapt, pentru că eşti însuţi femeie, pentru că nu faci din căutarea ta un lucru serios şi cauţi de parcă n-ai căuta. Eşti trist şi după ce găseşti ce ai căutat, dar şi mai înainte, cauţi adică de parcă ai sta pe loc şi că ai dori să fii tu cel căutat"[192].
Pe parcursul romanului, avem să înregistrăm însă un oarecare reviriment în comportamentul erotic al lui Luca; după ce, luni întregi, Luca se lăsase absorbit lent de o existenţă alienată, spre final, în raporturile eroului cu tânăra Nati, avem să surprindem semnele unei treziri la viaţă, ale unei renaşteri. Straniul fenomen meteorologic, sub influenţa nefastă a cărui Luca presupune a se fi aflat atâta timp, pare a fi luat sfârşit; eroul poate astfel să se reîntâlnească pe sine şi propria umanitate.
Aceleiaşi constelaţii tematice îi aparţine, de bună seamă, şi motivul "mezalianţei"; mica, dar fericita comunitate utopică, ce îşi are sălaşul în Valea Plânşii, la Temenia, şi pe care Luca o descoperă în mod cu totul întâmplător, această comunitate, deci, are să confere mezalianţei caracterul şi

dimensiunile unei adevărate filosofii de viaţă, o filosofie, nu încape vorbă, umanistă. Susţinută cu argumente şi aluzii dintre cele mai transparente, legate de biografia lui Ion Luca Caragiale ("străbunicul Ion") şi a lui Mateiu I. Caragiale ("bunicul Marcu"), teoria mezalianţei vede în "căsătoriile neconvenţionale" o formă de împotrivire faţă de anumite coduri ale sistemului social, în cadrul civilizaţiei de tip capitalist, industrial: "Probabil că principiul lor nu se referă decât indirect la iubire şi mai de-a dreptul la un fel specific al omului de a se opune organizării societăţii pe clase, de a lupta de pe poziţia lui de om împotriva oricărei clase, nu de a lupta de pe o poziţie de clasă împotriva altei clase"[9j]. Nu e de mirare, deci, că unul dintre fondatorii aşezării (şi, totodată, principalul doctrinar în cadrul acesteia), Marius Fiston-Gulianu, va decreta mezalianţa o "formă specifică a mutaţiei sociale".
Oricum, motivul "mezalianţei"constituie elementul de legătură (şi de tranziţie) între marea temă a iubirii (susţinută de personaj ul-narator Luca) şi tema politică (materializată prin societatea de tip utopic, prin falansterul de la Temenia). De data aceasta, scriitorul ne înfăţişează însă eşecul unor asemenea programe umaniste. Falansterul din Temenia - în stadiile iniţiale ale existenţei lui - părea să ilustreze triumful deplin al valorilor umanului, întemeietorii micii aşezări izbutiseră să dea viaţă unei "mari idei a omului", anume "aceea de a fi fericit, fără a determina astfel nefericirea unui semen al său". Mai mult, în majoritatea domeniilor şi aspectelor existenţei, locuitorii din Valea Plânşii respinseseră cu succes atacul unor structuri sociale potrivnice omului: "Am abolit orice simţ comun de proprietate privată, am anulat numeroase prejudecăţi, am început să iubim cu adevărat" . Dar istoria falansterului de la Temenia va deveni, finalmente, istoria înfrângerii şi a eşecului acestuia, a cotropirii lui de către mecanismele nemiloase ale societăţii de tip industrial: "Şi totuşi, dintr-o mică greşeală, ce s-a strecurat nu se ştie când, la începutul vieţii noastre în comun, şi a crescut apoi ca un bulgăre de zăpadă rostogolit pe o coastă de deal, ne vom vedea siliţi să ne răspândim şi să ducem cu noi nostalgia acestui Loc ce ar fi putut fi începutul unei alte vieţi"[195].
Indiferent că porneşte de la premisele unui vitalism filosofic foarte viguros, sau de la principiile şi codul unei civilizaţii de tip post-industrial, romanul postmodern încearcă să dea contururi cât mai precise unui nou umanism, pe potriva timpului nostru. Romanul postmodern nu pare să fie un roman agonizant, un roman de sfârşit de mileniu; ferestrele lui sunt larg deschise, către un cer proaspăt şi scăldat într-o lumină îmbietoare.

IN LOC DE ÎNCHEIERE

La capătul acestei discuţii despre poetica postmodernă - discuţie pe care am purtat-o îndeobşte la nivelul unei poetici a discursului romanesc -simţim nevoia de a reveni asupra unora dintre concluziile şi tezele pe seama cărora se specifică în esenţă punctul nostru de vedere, poziţia pe care înţelegem să ne situăm.
Romanul ultimelor două secole se înscrie, după părerea noastră, într-un proces evolutiv, marcat de trecerea de la o epistemă modernă la o epistemă a postmodernismului.
Am considerat însă că epistemă modernă se cere divizată în două mari sub-paradigme; am evidenţiat, astfel, întâi de toate, o perioadă a modernismului timpuriu, pe care am crezut că o putem defini, în esenţă, prin raportarea la un model al cunoaşterii ştiinţifice.
între trăsăturile cele mai pregnante ale acestui model, ne-am oprit cu deosebire asupra accentului pus pe principiul experienţei, al unei cunoaşteri pe calea simţurilor. Afirmarea acestui principiu am pus-o în legătură cu declinul înregistrat de o epistemologie de tip raţionalist, care pornea de la prezumţia unor axiome cu caracter absolut, întemeiate în chip exclusiv pe anumite "idei înnăscute" ale minţii noastre, ale raţiunii umane; am avut de fapt în vedere doctrina carteziană a "ideismului". Cunoaşterea de tip ştiinţific, ce câştigă tot mai mult teren şi dobândeşte o adevărată supremaţie în cursul secolului al XIX-lea, nu va admite însă decât acele cunoştinţe ce îşi au izvorul în observarea directă a lumii şi a lucrurilor.
Am încercat să arătăm, în continuare, că literatura a optat, la rândul ei, pentru un asemenea model al cunoaşterii; aceasta a însemnat, fireşte, un efort de adaptare a codului romanesc la un cod al discursului ştiinţific, aşa cum şi alte tipuri de discurs au resimţit din plin presiunile acestuia.
Una dintre consecinţele majore pe care le-a indus subordonarea - de care am amintit - a codului romanului la modelul predominant, al cunoaşterii ştiinţifice, a reprezentat-o regula "impersonalizării" artistului creator, regulă

ce ni s-a înfăţişat sub o varietate de aspecte particulare, dar care - în esenţă -
138
urmăresc o eradicare a subiectivităţii auctoriale, subiectivitate pe care majoritatea teoreticienilor romanului "ştiinţific" (experimental) au considerat-o - tot atât de mult ca şi în ştiinţă - un principiu de eroare. Pe această latură, poetica romanului din perioada modernismului timpuriu prescrie o atitudine extrem de precaută, care să se mărginească în linii generale la o simplă colectare a datelor şi observaţiilor asupra realităţii, evitându-se însă orice pornire de a le şi interpreta. Operaţiile gândirii (chiar şi cele mai "obiective", cum este interpretarea intelectuală a datelor) înseamnă o situare a cunoaşterii într-un alt plan decât acela al certitudinilor absolute, furnizate de simţuri, situarea într-un plan al purelor conjecturi şi al probabilităţilor.
Un alt principiu de distorsiune a cunoştinţelor sensibile îl reprezintă -pentru romanul din perioada celui dintâi modernism -, alături de cel al subiectivităţii, şi principiul formei estetice ca atare, principiul convenţiilor literare şi genologice. Poetica romanului se construieşte, acum, pe o atitudine ce nu poate fi definită decât cu termenul de anti-artă; teoreticienii romanului experimental cer scriitorului să nu facă "literatură'", să nu "compună" subiecte, să nu "construiască" o operă. Romanul ştiinţific se refuză oricărui efort de structurare, el se vrea un simplu "dosar" de "documente de viaţă".
Cea de a doua etapă importantă în evoluţia romanului modern - etapă pe care am numit-o a modernismului târziu - emerge datorită uzurii de care începea să se resimtă paradigma precedentă şi dintr-o nevoie de lărgire şi de corectare a acesteia. Cel de al doilea modernism porneşte de la presupoziţia unei complexităţi extraordinare a realităţii, complexitate asupra căreia n-ar mai putea da seama modelul - rudimentar - al cunoaşterii ştiinţifice, facân-
du-se simţită nevoia unui model alternativ, şi cu mult mai evoluat, al cunoaşterii.
Trăsătura esenţială prin care se defineşte acest model alternativ al cunoaşterii ni s-a părut aceea de a valida un principiu al totalizării; aceasta presupune însă, de bună seamă, o abandonare a categoriilor ce marchează gândirea logică şi înălţarea judecăţii la altitudinea unei gândiri paralogice, prin care devine posibilă o integrare a contradicţiilor realităţii. Sprijinindu-ne pe unele puncte de vedere emise, în această problemă, de Lucian Blaga, am crezut că putem stabili o apropiere între gândirea paralogică modernă, pe de o parte, şi gândirea mitică, pe de alta.
O altă trăsătură distinctivă a modelului acesta alternativ al cunoaşterii o reprezintă alegaţia potrivit căreia sistemele realităţii (în speţă, sistemele ce aparţin unei culturi a "viului") trebuiesc considerate ca sisteme prin excelenţă instabile, ca sisteme ce conţin în ele însele un principiu de indeterminare.
Noul model pare într-atât de promiţător, încât romanul nu va întârzia să şi—1 aproprie, ceea ce va provoca o serie de repercusiuni importante, într-un
139
plan al codului specific. Vom înregistra, astfel, în legătură cu procedeele de structurare a discursului romanesc, afirmarea hotărâtă a unui principiu al "totalizării", principiu ce implică o structură cu un grad foarte ridicat de complexitate, o structură ce nu exclude fenomenul de coexistenţă a contrariilor. în aceeaşi ordine, poate fi semnalată o renunţare la modelele explicative de tip linear, în favoarea unor modele "tabulare", ce aşează explicaţia cauzală pe baze cu totul noi. In ceea ce ne priveşte, am surprins o tendinţă, îndeajuns de generală, de a impune conceptul unei cauzalităţi multiple.
Dar efectele cele mai sensibile, pe care adoptarea noului model al cunoaşterii le provoacă, la un nivel al codului romanesc, ţin îndeosebi de statutul subiectului auctorial (şi al subiectului uman, în general). Prin contrast cu cel dintâi modernism, modernismul târziu cultivă valorile subiectivităţii, pe care nu doreşte să le sacrifice, ci - dimpotrivă - să le prezerve în toată complexitatea lor.
Valorile subiectivităţii se afirmă, de regulă, în această perioadă, în strânsă legătură cu o critică vehementă îndreptată împotriva "sistemelor" pe care societatea de tip industrial este pe cale de a le întemeia (sisteme pe care Michel Foucault le denumeşte cu termenul de "cvasi-transcendentalii"). Nu este vorba doar de o respingere a acţiunii oprimante pe care aceste sisteme încep să o exercite, prin chiar natura lor; este vorba totodată de o respingere a tiparelor specifice pe care ele le primesc (mai cu seamă sistemul '"Vieţii") în cadrul unei civilizaţii de tip industrial, al unei civilizaţii din cel de Al Doilea Val.
Am zăbovit, astfel, întâi de toate, asupra criticilor la care este supus sistemul limbii; poeticienii celui de al doilea modernism acuză "cuvântul" de o profundă inadecvare la funcţiile comunicării. Limbajul nu mai constituie pentru nimeni un instrument adecvat prin care să poată fi exprimată întreaga complexitate a realităţii, precum şi inefabilul subiectivităţii umane. Sunt de semnalat, în această direcţie, numeroase încercări de aflare a unui limbaj alternativ, în raport cu cel verbal. Este limpede însă că, pentru scriitorii celui de al doilea modernism, funcţia fundamentală a limbajului este cea referenţială.
în ceea ce priveşte sistemul "Muncii", modernismul târziu dezavuează tirania exercitată de modelul (tipic pentru societatea celui de Al Doilea Val) al "muncii de fabrică", model de care se leagă îndeosebi ideea de muncă disciplinată. Această critică a modelului curent al Muncii rezultă într-o tentativă de reînviere a unui model al Muncii specific societăţilor de tip arhaic, pre-industrial, model întemeiat pe analogiile dintre munca umană şi creativitatea cosmică.

140
Unei critici necruțătoare îi este suspus, nu atât sistemul Vieții ca atare (cea de a treia dintre "cvasi-transcendentaliile" menționate de Michel Foucault), cât modalitățile de alienare a Vieții, pe care le antrenează cu sine civilizația de tip industrial; modernismul târziu propune, în această direcție, ca strategie de dezalienare, un principiu al "disponibilității" şi al "radicalității", adică al unor raporturi directe, imediate, cu Viața.
Romanul şi literatura postmodernă sunt - prin cele mai caracteristice manifestări sau alegații teoretice - un curent opus modernismelor de orice fel. Să precizăm, înainte de toate, că postmodernismul propune un model epistemologic pe de-a-ntregul diferit de cele de până la el: o paradigmă a pluralismului. Impunerea unei astfel de paradigme nu este lipsită de legătură cu efortul pe care îl depune gândirea post-structuralistă, de a devalua conceptul de structură şi pe acela de structură centrată.
Noua paradigmă a cunoaşterii va provoca seisme puternice, de care se vor resimți numeroase ştiințe particulare, dar în primul rând semiologia, unde se cristalizează o nouă teorie a comunicării, care nu se mai întemeiază pe opoziția semnificant / semnificat, ci cu precădere pe conceptul de **activitate** a **limbajului.**
De această dislocare teoretică are să se resimtă, nu încape vorbă, codul însuşi al romanului; era postmodernă se va despărți, după secole de supremație, de o poetică a imitației. Ceea ce înseamnă că, pentru romancierul vremurilor noi, nu există nici o semnificație pe care sistemele limbii să o preia ca atare şi să o "comunice"; semnificația nu trebuie înțeleasă ca o "prezență" din afara limbajului, ci mai degrabă ca un rezultat al activității semnificanților textuali. Sau, cu alte cuvinte: romanul nu emerge pe fondul unei "prezențe" a sensului, ci dimpotrivă, tocmai pe fondul unei "absențe" a acestuia.
Poetica anti-mimetică duce, în mod implicit, la o orientare a discursului literar înspre forme ale reflexivității; ceea ce ne-a obligat la o trecere în revistă a diverselor procedee ale specularității, ale "punerii în abis" a textului romanesc. După părerea noastră, trăsături ale postmodernismului dețin doar acele procedee speculare ce au în vedere reflectarea nu atât a "enunțului", cât a "enunțării".
Asumându-şi funcția de "întemeiere" a sensului, romanul postmodern îşi propune totodată să asculte de un principiu al indeterminării sensului. Fiindcă ceea ce urmăreşte literatura postmodernă este să realizeze un echilibru precar între procesul de "construire" a sensului, pe de o parte, şi unul de "deconstruire" a lui, pe de alta. Operația de abolire a "semnificatului transcendental" are să însemne însă, deopotrivă, şi dispariția subiectivității auctoriale; gândirea postmodernă încearcă să se rupă, sub acest raport, de pozițiile unei filosofii substanțialiste
141
(care defineşte subiectivitatea printr-o "esență" originară), în direcția unei filosofii a "relației" (pentru care subiectivitatea nu poate fi definită decât pe baza relațiilor pe care ea le întreține la un moment dat). în virtutea noii orientări, subiectivitatea auctorială este înțeleasă la rândul ei ca o "absență", pe care numai procesul muncii reuşeşte să o "umple" cu determinări. într-un anumit fel, subiectivitatea auctorială nici nu există în afara textului; ea face parte din text, este un fragment al acestuia.
O lectură pripită a textelor teoretice postmoderniste poate lăsa impresia unei tendințe generale negativiste, dacă nu chiar destructive; romanul postmodern contrariază prin definiție aşteptările cititorului, majoritatea structurilor tradiționale ale genului fiind supuse unui proces de deconstrucție. De fapt, postmodernîsmul nu poate fi totuşi redus la astfel de trăsături de negativitate, fără anumite riscuri, asupra cărora ne previne de altminteri şi Ihab Hassan, în importanta sa Postfață la ediția din 1982 a Sfâşierii **lui** Orfeu: "Trăsăturile definitorii sunt dialectice şi variate; a alege una singură dintre ele drept criteriu absolut al statutului de "postmodernist" înseamnă a face din toți ceilalți scriitori nişte epigoni. Astfel, nu ne putem mulțumi - aşa cum am făcut-o eu însumi uneori - cu afirmația că posimodernismul este anti-formal, anarhic sau de-creator; deoarece, cu toate că este într-adevăr aşa cum sugerează aceşti termeni, şi în ciuda unui impuls fanatic de a desființa, în acelaşi timp el include şi nevoia de a descoperi o 'sensibilitate unitară' "'. De fapt, post-structuralismul aduce cu sine, totuşi, o rază de speranță, elemente pentru un nou umanism: romanul postmodern şi-a propus să redescopere plăcerea scriiturii, după cum şi-a propus să redea cititorului bucuria lecturii. O astfel de evoluție (care îşi are, după părerea noastră, originea în primul rând într-o fiiosofie de tip vitalist, printre zelatorii căreia se află şi Jacques Derrida) este surprinsă şi de Monica Spiridon, la o serie de teoreticieni de mare suprafață ai erei postmoderne; autoarea surprinde, astfel, la "ultimul Jauss", o încercare de "a repune în armonie principiul realității şi cel al plăcerii": "într-un veritabil elan postmodern. Jauss se străduieşte să împace contrariile, demonstrând că DELECTAREA (GEN1EESSEN) e perfect compatibilă cu spiritualitatea (auto-reflexivă)". O evoluție asemănătoare crede Monica Spiridon a o surprinde şi în cazul lui Umberto Eco: "într-un eseu ca **Lector** in **fabula,** în corespondența cu Stefano Rosso, în fine, în glosele la atât de discutatul său roman, intelectualismul bățos alunecă spre o autoreflexivitate discretă şi strunită, împăcată cu ideea de canon şi - horribile dictu ! - chiar cu aceea de **divertisment"".**
Dar una dintre dimensiunile cele mai izbitoare ale acestui nou umanism decurge, după părerea noastră, din reflexele provocate de paradigma civilizației de tip post-industrial, o civilizație care relaxează
142
considerabil acțiunea oprimată a forțelor de sistem, printr-un proces de descentralizare, ceea ce este de natură să determine o "re-umanizare" a ființei umane. Trăsăturile acestei paradigme a civilizației de tip post-industrial sunt admirabil sintetizate de Alvin Toffler, în următorul pasaj: "...pe măsură ce intră în joc regulile fundamentale ale

civilizației celui de Al Treilea Val. în loc să se sincronizeze după ritmul liniei de montaj, societatea celui de Al Treilea Val va trece la ritmuri şi orare flexibile. în locul standardizării extreme a comportamentului, ideilor, limbajului şi stilurilor de viață, caracteristică societății de masă, societatea celui de Al Treilea Val se va axa pe segmentare şi diversificare. în locul unei societăți care concentrează populația, fluxurile de energie şi ceilalți factori ai vieții, societatea celui de Al Treilea Val va promova dispersia și deconcentrarea. în loc să opteze pentru dimensiuni maxime, după principiul 'cu cât mai mare, cu atât mai bun', societatea celui de Al Treilea Val va fi pătrunsă de ideea 'dimensiunii potrivite'. în locul unei societăți puternic centralizate, civilizația celui de Al Treilea Val va cunoaşte valoarea descentralizării accentuate a proceselor de adoptare a deciziilor"[3].
în ceea ce priveşte postmodernismul literar românesc, trebuie să subliniem în primul rând faptul că el s-a impus prin acțiunea, pe de o parte, a prozatorilor din "şcoala de la Târgovişte"[4], iar, pe de alta, şi într-o măsură cu mult mai semnificativă, prin acțiunea scriitorilor din generația "optzecistă"\
Ceea ce s-ar mai cuveni subliniat, în al doilea rând, este faptul că postmodernismul literar românesc nu trebuie văzut ca un fenomen de "mimetism" cultural; fiindcă, ceea ce este cu deosebire evident, mai cu seamă în cazul scriitorilor "optzecişti", este efortul lor de a oferi nu un model cosmopolit al postmodernismului, ci unul organic, ce să se afle, adică, în concordanță cu anumite tradiții literare şi linii de evoluție din literatura română[6].
Ceea ce caracterizează, mai presus de toate, discursul teoretic al "optzeciştilor" este postulatul conform căruia postmodernismul nu trebuie să mai îmbrace forma unei poetici a romanului, ci mai degrabă pe aceea a prozei scurte. O spune cu toată limpezimea, printre alții, şi Radu G. Țeposu: "Interesul pentru proza scurtă, pe care noii prozatori l-au arătat în chip aproape sistematic, corespundea unui interes mai general, pe care literatura noastră îl arăta în acel moment. Revistele Vatra, Echinox, Orizont, **Suplimentul literar artistic al Scânteii tineretului** încep să publice intervenții organizate pe această temă, iar prozatorii debutați cu un deceniu înainte îşi fac chiar un program literar din a resuscita schița şi povestirea"[7].

Această deplasare a interesului dinspre o poetică a romanului, către o poetică a prozei scurte este pusă îndeobşte în legătură cu faptul că, în vreme ce prima operează de regulă cu un model formal al totalității, convenabil mai ales pentru o mentalitate de tip modernist, cea de a doua se raportează mai degrabă la un model formal fragmentarist, mult mai adecvat pentru o mişcare de orientare postmodernă; o astfel de motivație este sugerată, într-un foarte subtil comentariu, de Al. Th. lonescu: "Romanul, prin complexitatea sa organică, dar, mai ales, prin aspirația către totalitate, poate mai uşor declanşa mecanismele receptării, provocând mai repede adeziunea criticii şi a cititorilor. Din contră, tendința prozei scurte spre izolarea unei secvențe de viață, spre utilizarea unor tehnici mai apropiate de sugestie decât de explicație, o face mai greu de receptat"[8]. Asupra relației dintre poetica prozei scurte şi modelul formal fragmentarist, insistă pe larg şi Simona Popescu: "Ceea ce se cheamă tehnică literară nu e nici un scop şi nici o epatare, ci o formă a fidelității față de o realitate care se prezintă asemenea unei mişcări browniene, lipsită de structură, uneori fără nici o logică, fragmentată. Nu numai că realitatea există, ea însăşi, în această 'formă' discontinuă, dar ea este percepută subiectiv, tot fragmentar şi în succesiune. Scriitorul anilor '80 încearcă să-i dea o semnificație, cuprinzând-o din mai multe perspective deodată. Ambiția lui este să **simultaneizeze,** să pună în dialog aceste fragmente din care e compusă realitatea"[9].
Act esențialmente de "sincronizare" culturală (Radu G. Țeposu evocă. în această ordine, proza "comportamentistă" americană[10]), preferința aceasta declarată pentru proza scurtă este prezentată de scriitorii "optzecişti" şi ca încununarea unei evoluții organice, ale cărei principale etape le constituie, mai întâi, momentele şi schițele lui I. L. Caragiale, apoi proza scurtă a începutului de secol ("reprezentată de I. A. Bassarabescu, Gheorghe Brăescu. Titus Hotnog, Ion Dongorozi și alții"), continuând, în fine, cu prozatorii consacrați ai anilor '70 ("Mihai Sin, Gabriela Adameşteanu, Marcel Constantin Runcanu, Dumitru Dinulescu, Gheorghe Schwartz"").
Să spunem, totuşi, că, din punctul nostru de vedere, poetica postmodernismului nu se află, totuşi, dinaintea unei alegeri atât de tranşante, între o poetică a romanului şi una a prozei scurte, şi că ambele direcții de desfăşurare îşi păstrează propria legitimitate. De altminteri, scriitorii "optzecişti" înşişi par să se fi convins, în vremea din urmă, de acest adevăr, din moment ce, după un început impetuos sub semnul prozei scurte, ei s-au reîntors masiv la forma romanului, fără ca prin aceasta să se fi produs vreo deviere de la obiectivele esențialmente postmoderne ale discursului lor epic.
Cea de a doua trăsătură fundamentală a paradigmei "optzeciste" priveşte un postulat al **autenticității;** în sfera discursului poetic, acest postulat se va concretiza, pe de o parte, într-un principiu al "biografismului",

şi, pe de altă parte, într-un principiu al "poeziei cotidianului", ambele găsindu-şi un strălucit teoretician în persoana poetului Alexandru Muşina. O primă abordare a problemei o vom întâlni în eseul **Poezia cotidianului,** pentru ca întreaga discuție să fie reluată în **Poezia - o şansă;** autorul defineşte poezia cotidianului ca "apropiere de viața noastră ce de toate zilele": "Poeţii redescoperă valoarea propriei biografii, a micilor întâmplări cotidiene"[1]". în sfera discursului epic, termenul cel mai frecvent pe care îl folosesc "optzeciştii" este acela de "autenticitate"; problema este abordată, între alții, şi de Ion Bogdan Lefter, care, în **Introducere în noua poetică a prozei,** este de părere că "voința 'autenticistă' (care, pe alt inel al spiralei istoriei literare, reia voga 'trăiristă'

interbelică, axată pe principiul unei proze 'trăite') a făcut ca temele predilecte să devină viața de zi cu zi, banalul urban, studenția, căminele, navetele, vacanțele la munte şi la mare, lecturile, filmele, deriva cotidiană şi - mai general vorbind - raporturile individului cu sistemele în care se integrează"[13]. în spiritul aceleiaşi poetici a "autenticității", Gheorghe Crăciun se referă la caracterul necesarmente autobiografic al discursului narativ: "Astfel, experiența sa personală a lumii poate deveni un centru de greutate al actului narativ, o forță polarizatoare, un factor ordonator şi un stimul al operei (...). Aşadar, autobiografia ca material simptomatic, esențial"[14].
în considerațiile lor legate de această poetică a "autenticității", scriitorii optzecişti stabilesc pe alocuri o corelație dintre cele mai strânse cu o mitologie contemporană a **derizoriului;** astfel procedează, de pildă, Radu G. Țeposu, care este de părere că "proza textualiştilor, spre exemplu, departe de a fi doar o simplă prestidigitație culturală, îşi ilustrează ipotezele prin abile incursiuni în cotidian, prin rafinate alegorii. Un fantezist alegoric ca loan Groşan e un excelent observator al vieții cotidiene, după cum şi un analist precis al mediocrității. Tot astfel, analiştii îşi întemeiază sondajul pe o cunoaştere amănunțită a mitologiei derizoriului, din care extrag cazurile relevante, emblematice"'[5]. Pentru o altă categorie de comentatori din gruparea "optzecistă", ideea "autenticității" ar trebui corelată mai curând cu reacția vehementă a artei contemporane față de tendințele abstracționiste ale trecutului; pe urmele, probabil, ale lui Ihab Hassan, Ion Bogdan Lefter vorbeşte, astfel, în sensul acesta, despre faptul că "Poezia, proza şi, în formele lor specifice, chiar şi eseul şi critica literară erau astfel aduse către o manieră a mărturisirii directe, prin care se refuza izolarea în experimentele de limbaj şi în 'abstracționismul' ultimelor faze ale modernismului"[16]. Trebuie să spunem însă că, dintre aceste două conexiuni (o poetică a "derizoriului", pe de o parte, şi o poetică a "concretului", pe de alta), prima trimite, totuşi, mai curând la o paradigmă a modernității'[7], în vreme ce doar cea de a doua se revendică fără nici un echivoc de la un cod al postmodernismului.
145
Să mai subliniem şi faptul că, la fel ca în atâtea alte situații, scriitorii "optzecişti" țin să prezinte şi acest postulat al "autenticității" nu atât ca pe un produs al "imitației", ci ca rezultatul mai degrabă al unei evoluții organice; astfel, dacă este evocat, pe de o parte, exemplul inspirator al prozei "comportamentiste" americane, nu este câtuşi de puțin ignorat, pe de altă parte, precedentul prozei "trăiriste" româneşti.
Cel de al treilea postulat capital pe care se axează discursul teoretic al scriitorilor "optzecişti" vizează afirmarea unei poetici de tip non-mimetic; pe această latură, avem de-a face, totuşi, cu o poziție mai puțin consecventă. La câțiva dintre membrii grupării, vom surprinde, astfel, o reîntoarcere la vechiul principiu al tranzitivității limbajului. Este cazul, în speță, al Simonei Popescu (un eseist altminteri strălucit), care este însă de părere că "cel mai potrivit ar fi poate un limbaj tranzitiv, transparent, ne-mediat, multifuncțional, care să-şi recâştige **funcția de comunicare** reală, cu implicații morale, psihologice, etice în sensul cel mai înalt (estetic) al acestor cuvinte"[18]. De cele mai multe ori, însă, scriitorii "optzecişti" rămân credincioşi unui principiu al non-referențialității limbajului, aşa cum face, de pildă, şi Mircea Nedelciu, într-un pasaj precum acesta care urmează: "trăsăturile pe care le descoperim în textele multor autori încă tineri (unii citați mai sus), chiar dacă unele (parodicul, autoreferențialitatea, metalimbajul,intertextualitatea) justifică apropierea de ceea ce se aproximează sub cuvântul încă nedefinit exact de 'postmodernism', iar altele (autonomia textului, tentația non-referențialității, criticismul prin concurență) pot duce gândirea criticului spre 'textualism', sunt totuşi izvorâte din realitatea transformărilor din societatea noastră, izvorâte din devenirea istorică reală şi recentă a literaturii române, din realitatea relațiilor acestei literaturi cu societatea în care se scrie şi apare"[19].
Această aderare aproape unanimă la principiile unei poetici de tip non-mimetic a condus, pe de o parte, la o înflorire năvalnică a formei meta-romanului; preocupați de a întreține imaginea unui model de factură organică, scriitorii "optzecişti" nu vor osteni să se raporteze la anumite tradiții autohtone ale meta-romanului, în speță la proza promovată de scriitorii din "şcoala de la Târgovişte". Radu G. Țeposu nu uită, astfel, să sublinieze că "ideea cea mai înaltă că scrisul e mai întâi de toate un act cultural şi că literatura din literatură se naşte a fost la noi promovată de Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Tudor Țopa ori Costache Olăreanu, prozatori pe care generația '80 i-a continuat în spiritul lor cel mai fidel"[20].
Aceeaşi atitudine non-mimetică a condus însă, pe de altă parte, la impunerea energică a unei poetici a citatului şi la exercițiul unor procedee ale parodiei sau ironiei; spre deosebire de avangardism sau de alte manifestări ale modernismului, care preconizează îndeobşte ruptura de trecutul cultural, postmodernismul - arată, astfel, Magda Cârneci, într-un excelent comentariu -
146
manifestă o atitudine mai degrabă eclectică: "în fapt asistăm la o ciudată 'democrație estetică': timpul prezent pare să-şi asume în mod egal şi indiferent toate formele şi stilurile, din toate epocile şi locurile, toate avangărzile şi modele. Un vast gust neoeclectic - lucrând în afara principiilor avangardiste unificatoare şi constrângătoare de până acum - pune în scenă un fel de 'expoziție universală' a stilurilor, un fel de **inventariere finală,** recapitulativă, a stilurilor"[21]. Că acest eclectism cultural este însoțit, în cele mai multe dintre cazuri, de o atitudine parodic-ironică, ne-o spune cu toată limpezimea Gheorghe Crăciun însuşi: "Ironia, pastişa, parodia, citarea şi autocitarea se leagă de acelaşi mod specific al punerii problemei subiectului într-un univers în care,

lucrul e prea bine ştiut, cultura s-a transformat pentru om într-o a doua natură""". Vederi pătrunzătoare despre rolul şi funcția ironiei, în cadrul discursului liric "optzecist", dezvoltă şi Gheorghe Perian: "Ironia este, aş zice, constitutivă unei asemenea poezii care disimulează întotdeauna un înțeles secund, demistificator. Un sentiment al convenției poetice, al facticității transpare fără greş la lectură, atrăgând atenția asupra dedublării ironice a discursului poetic"[2j].

în sfârşit, cea de a patra - şi ultima - trăsătură a modelului teoretic "optzecist" al postmodemismului, asupra căruia dorim să mai stăruim, se referă la postulatul unui "nou umanism" şi se leagă în chipul cel mai intim de cel de al doilea postulat, cel al "autenticității". între teoreticienii "noului umanism" se cuvin menționați, înaintea altora, în primul rând Alexandru Muşina (care vorbeşte, în acest sens, despre emergența unui "nou antropocentrism") şi Călin Vlasie (care propune termenul de "psiheism"); astfel, pentru Alexandru Muşina, poezia postmodernă se îndreaptă spre un nou umanism, în măsura în care ea se separă de tendințele abstractizante ale poeziei moderniste, tendințe ce duceau în esență la o sărăcire a umanului, în măsura în care ea încearcă aşadar "să regândească omul concret, integral şi ireductibil": "Această poezie, postmodernistă, aş îndrăzni să o caracterizez ca pe o poezie a **noului antropocentrism.** Trăsăturile ei esențiale mi se par a fi -simplificând mult şi sub beneficiul de concluzie provizorie: **centrarea atenției pe ființa umană, în datele ei concrete, fizic-senzoriale, pe existenta noastră de aici şi de acum şi o anume 'claritate a privirii'** "[24].

In acelaşi spirit, Călin Vlasie înțelege trecerea de la abstractismul poeziei moderniste, la "noua concretețe" a poeziei postmoderne, în strânsă legătură cu translația de la modelul tehnicist al erei moderne, la un model natural, definitoriu pentru noua epistemă: "Mai mult ca oricând se resimte o umanizare a creației tehnice şi a proceselor inter-comunicaționale. Maşinismul se transformă în **maşinitate** (C. Noica), artificialul devine natural (ca în visul avangardiştilor), naturalul 'vechi' se integrează în 'noul'

147

natural". Cu un cuvânt, postmodemismul - susține Călin Vlasie - "este un psiheism"[25].

Mărturisindu-ne rezerva - de ordin strict terminologic - față de formula sugerată, atât de Alexandru Muşina, cât şi de Călin Vlasie, să subliniem, totuşi, meritele considerabile pe care aceşti eseişti le au în evidențierea acestei dimensiuni, funciarmente umaniste, a postmodernismului.

în încheiere, să mai arătăm doar că acest construct teoretic al "optzecismului" (pe care noi l-am descris printr-o catenă de 4 mari trăsături specifice) reprezintă nu numai cel mai sistematic model teoretic al postmodernismului produs pe teren românesc, dar totodată şi una dintre versiunile de un considerabil interes, existente în clipa de față în lume.

în ceea ce priveşte perspectivele de longevitate ale fenomenului literar postmodern, orice pronostic ar fi deosebit de riscant; ceea ce n-ar trebui să se piardă din vedere, ar fi, totuşi, faptul că postmodemismul nu trebuie privit doar ca o simplă modă, mai mult sau mai puțin trecătoare: postmodemismul este o epistemă.

NOTE

ARGUMENT

1. *Irving Howe,* **Mass Society and Postmodern Fiction, in Decline of the** New (New York: Horizon, 1970)

2. Harry Levin, **What Was Modernism,** in **Refractions** (New York: Oxford University Press. 1966)

3 *Susan Sontag,* **Against Interpretation** (New York: Deli, 1966)

4. *Leslie Fiedler,* **The Collected Essays of Leslie Fiedler,** voi. II (New York: Stein and Day, 1971)

5. *Ihab Hassan,* **The Dismemberment of Orpheus: Toward** a Postmodern Literature (Madison: University of Wisconsin Press, 1971)

6. *Steven Best and Douglas Kellner,* **Postmodern Theory. Criticai Interrogations** (New York: The Guilford Press, 1971), p. 10

I. Ihab Hassan, **Toward** a **Concept of Postmodernism** (1971), in **The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture** (Ohio State University Press, 1987), pp. 89-90

8. *Steven Best and Douglas Kellner,* **lucr. cit., p. 6**

9 *Ihab Hassan,* **Toward a Concept of Postmodernism, în lucr. cit., p. 85**

10. *Steven Best and Douglas Kellner,* **lucr. cit.,** p. 6

II. Ibid., p. 9

12. *Sean Burke,* **The Death & Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida** (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992), p. 62

13. *Fredric Jameson,* **Foreword,** in Jean Francois Lyotard, **The Postmodern Condition. A Report on Knowledge.** Transl. from the **French** by Geoff Bennington and Brian Massumi. Foreword by Fredric Jameson (Theory and History of Literature, voi. 10) (Minneapolis: University of Minnesota Press. 1984), p. Vil

14. *Fredric Jameson,* **Surrealism Without the Unconscious, in Postmodernism** or the **Cultural Logic of Late Capitalism** (Durham: Duke University Press, 1991), p. 96

15. Ibid

16. întreaga discuție poate fi urmărită **în Secondary Elaborations, din Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism,** ed. cit, p. 400

17. Jean-Francois Lyotard, **The Postmodern Condition, ed. cit., p. 40**

18. Ibid., p. 29

19. Ibid., p. 31

20. Ibid., p. 33. Un comentariu critic extrem de lucid asupra tezelor lui Jean-Francois Lyotard, întreprinde Dan Ion Nasta, într-un eseu pe care îl recomandăm cu toată convingerea: **Jocuri de limbaj şi legitimări în perspectiva postmodernismului,** în **Caiete critice, nr.** 1-2. 1986, pp 93-105

21. *John Barth,* **Literatura reînnoirii:** ficțiunea **postmodernistă** Trad. rom. de **Mihaela** Simion Constantinescu, în **Caiete critice,** nr. 1-

2, 1986, pp 162-169
22. "Sursa acestuia trebuie căutată în iluminismul european care a investit cunoaşterea ca actant în povestea emancipării genului uman" (v. Dan Ion Nasta, **lucr. cit.,** p. 98)
23. *Daniel Mornet,* **La Pensie francaise au XVIII-e siecle (Paris: Librairie Armând Colin,** 1926), p.99
24. G. **W.** Fr. Hegel, **Prelegeri de** filosofic **a religiei.** Trad. de D D Roşea (Buc: Ed. Acad. R.S.R., 1969), p. 456
25. **Ibid,** p. 458
26. *Lucian Blaga,* **Trilogia cunoaşterii. Eonul dogmatic. Cunoaşterea luciferică. Censura trancendentă** (Buc : Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1943), p. 54

148

149

27. *Jean-Franţois Lyotard,* **lucr. cit.,** p. 61
28 Asemenea tentativă poate fi urmărită îndeosebi **în Der philosophischc Diskurs der Moderne: Zwolf Vorlesungen** (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985)
29. *Jean-Franţois Lyotard,* **lucr. cit.,** p. 44

COIFUL M1NERVEI

1. *Alvin Toffler,* **Al Treilea Val,** trad. din limba engleză de Georgeta Bolomey şi Dragau Stoianovici (Buc: Ed. Politică, 1983), p. 49
2. **Ibid., p.** 76
3. Ibid., p 78
4. *Jean-Franţois Lyotard,* **lucr. cit.,** p. 45
5. *Daniel Mornet,* **La Pensee francaise au XVIII-e** siecle, ed. cit., p. 99
6. *Paul Hazard,* **Gândirea europeană în secolul al XVIII-lea.** în româneşte de Viorel Grecu (Buc: Editura Univers, 1981), p. 138
7. *Paid Hazard,* **Criza conştiinţei europene. 1680-1715.** Trad. de Sanda Sora. Prefaţă de Romul Munteanu (Buc: Editura Univers, 1973), p. 323
8. *Pierre Chaumi,* **Civilizaţia Europei în secolul luminilor.** Trad. şi cuvânt înainte de Irina Mavrodin (Buc: Ed. Meridiane, 1986), pp. 303-304
9. **Doctrine de Saint-Simon. Exposition.** Premiere annee. 1828-1829. Troisieme edition (Paris: Au bureau de l'organisation, MDCCCXXXI), p. 125
10.   *William Kelley Wright,* **A History of Modern Philosophy** (New York: The Macmillan Company, 1941), p. 417
11. ***Edmund*** *Husserl,* **Meditaţii carteziene. Introducere.** în rom. de Aurelian **Crăiuţu,** în **Viaţa Românească,** ni. 10. 1987, p. 64
12 *Jaakko Hintikka.* Metoda **lui** Dcscartes, în Ilie Pârvu, ed., **Istoria ştiinţei şi reconstrucţia ei conceptuală.** Selecţie, trad. şi note de Ilie Pârvu (Buc: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981), p. 156
13. **Ibid** , p. 149
14. *Pani K. Feyerabend,* **Valabilitatea regulilor metodologice,** în Ilie Pârvu, lucr. cit, p. 3 Io
15. **Doctrine de Saint-Simon. Exposition,** ed. cit., p 127
16. ***Claude*** *Bernard,* **Introduction a l'etude de la medecine experimentale** (Paris: Garnier-Flammarion. 1966), p. 59
17. **Ibid., p.** 65
18. **Ibid., p.** 71
19. **Ibid,** pp. 83-84
20. Jean-Francois Lyotard pare să ignore, din păcate, această metamorfoză a marii metanaraţiuni iluministe, deşi semnele ei sunt, totuşi, evidente.
21-22. Claude Bernard, **lucr.cit., p.** 107
23. Ibid., p. 123
24. *Lucian Blaga,* **Trilogia cunoaşterii,** ed. **cit., p.** 283. Asupra ideii de "explicaţie", v. şi Paul Ricoeur, **Temps et Recit,** voi. I (Paris: Seuil, 1983).
25. *Claude Bernard,* **lucr. cit., p.** 123
26. Ibid., p. 126
27. Ibid., p. 36
28. Ibid., p. 45
29. Ibid., p. 122
30. **Ibid, p.** 99
31. Ibid , **pp.** 109-110
32. Prefaţa la ediţia a doua este datată "martie 1866".

150

33. *Claude Bernard,* **lucr. cit.,** p. 109
34. *Mircea Eliade,* **Comentarii la Legenda Meşterului Manole** (Buc : Ed. Publicom. 1943). p 13
35 *H. A. Needham,* **Le developpement de l'esthetique sociologique en France et en Angleterre au XlX-e siecle** (Paris: Librairie Ancienne Honore Champion, 1926), pp. 98-99
36. *Pierre Joseph Proudhon,* **Principiul artei şi destinaţia ei socială.** Trad., studiu introd. şi note de Alexandru George (Buc: Ed. Meridiane, 1987), p. 206. Dar, pentru problema în discuţie, nu numai acest citat, ci întreg capitolul XIV **(Caracteristica artei în perioada care începe: definiţia noii şcoli)** prezintă un substanţial interes.
37. ***Emile*** *Zola,* **Le roman experimental,** deuxieme edition (Paris: G. Charpentier, 1880), p. 16
38. *Camil Petrescu,* **Cazul Vieţii Româneşti, în Teze şi antiteze** (Buc: Ed. Cultura Naţională, 1936), p. 161
39. *Emile Zola,* **lucr. cit.,** p. 48
40. O analiză amplă a conflictului dintre valoarea teoretică şi cea etică, dintre ştiinţă şi morală, în timpurile moderne, se găseşte la Tudor Vianu, în **Filosofia culturii** (Buc: Ed. Publicom, 1944). cap. VII.
41. *Wayne C. Booth,* **Retorica romanului.** în rom. de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu. Prefaţă de Ştefan Stoenescu (Buc: Ed. Univers, 1976).
42. *H. Taine,* **Philosophie de l'art,** tome premier, vingtieme edition, (Paris: Librairie Hachette, f.a.), **pp. 1**1**-12**
43. *Mihail Bahtin,* **Problemele poeticii lui Dostoievski.** în rom. de S. Recevschi (Buc: Ed. Univers, 1970), p. 67
44. *Emile Zola,* **lucr. cit.,** pp. 214-215
45. *Wayne C. Booth,* **lucr. cit.,** p. **1**12
46. *R. Bray,* **La formation de la doctrine classique en France** (Lausanne: Librairie Payot & Co.; Paris: Librairie E. Droz, 1931), p. 80
47. *Eugene Poitou,* **Du roman et du theâtre contemporain et de leur influence sur Ies moeurs, deuxieme editition** (Paris: Auguste Durând, 1858), pp. 184-185
48. *Wayne C. Booth,* **lucr. cit.,** p. 116
49. în aceeaşi ordine de idei, trebuie amintită şi inovaţia de poetică a tragediei, datorată lui Pierre Corneille: "le pathetique d'admiration". Cf.

Emile Faguet, **Dix-septiemc siecle.** Etudes litteraires (Paris: Boivin & C[ie]), cap. **La poetiquc de Corneille**
50. *Emile Zola,* **lucr. cit.,** pp. 214-215
51. Pentru evoluția ideilor literare ale lui Emile Zola, precum şi pentru citatele pe care le-am reprodus, a se consulta: F. Doucet, **L'Esthetique de Zola et son application** a **la critiquc (Paris:** A. Nizet, 1923), în special pp. 91-98
52. *Pierre Sabatier,* **L'Esthetique** des **Goncourts** (Paris: Librairie Hachette, 1920), p. 192
53. *Emile Zola,* **lucr. cit.,** p 125
54. *H. de Balzac,* **Comedia umană, I.** Ediție critică de Angela Ion, (Buc: Ed. Univers, 1981), p. 99
55. Parafraza ideilor lui Champfleury, după Ph. van Tieghem, **Les grandes doctrines litteraires en France** (Paris: P.U.F, 1965), p. 220
56. **Ibid.,** pp. 222-223
57. **Ibid.,** p. 224
58. Mai întâi, în studiul din 1961, **Myth, Fiction and Displacement,** reluat, ulterior, în volumul **Fables of Identity. Studies in Mythology** (New York - Burlingame: Harcourt, Brace & World, 1963); iar, mai apoi, în substanțiala lucrare din 1976 **The Secular Scripture. A Study of the Structure of Românce** (Cambridge, Mass.-London, Engl.: Harvard University Press).
59. *Northrop Frye,* **The Secular Scripture, ed. cit., p.** 36
60. **Id., Fables of Identity,** ed. cit., p. 33
61. *Emile Zola,* **Le Naturalisme au theâtre, în** voi **Le roman experimental, ed.** cit., p 124

151

62. Id., Les documents humains, în Le roman experimental, ed. cit., p. 259
63. *Northrop Frye,* Myth, Fiction and Displacement, in Fables of Identity, ed. cit., p. 36
64. *Roland Barthes,* Le degre zero de l'ecriture, suivi de Nouveaux Essais critiques (Paris: Ed. duSeuil, 1972), p. 50
65 *A. DavidSauvageot,* Le Realisme et le naturalisme dans la litterature et dans Part (Paris: Calmann Levy, 1889), p. 216. Din păcate, studiul acesta este în prea mică măsură pus la cont.ibuție de cercetătorii mai noi.
66. Ibid.p. 271
67. Ibid.p. 282
68. Jan Watt demonstrează că visul acesta își pune pecetea până și asupra începuturilor romanului european Cf. The Rise of the Novei. Studies in Defof, Richardson and Fielding (London: Chatto and Windus, 1957).
69. *A. David-Sauvageot,* lucr. cit., p. 220
70. Emile Zola, luer. cit., p. 52
71. Ibid., p. 115
72. *A. David-Sauvageol,* lucr. cit, p.217
73. Ibid., p. 224
74. *Emile Zola,* lucr. cit., p. 52

ÎN ORIZONTUL MISTERULUI

1. *Ilya Pngogine şi Isabelle Stengefs,* Noua alianță. .Metamorfoza științei. Prefață: Ionel I. Purica. în rom. de Cristina Boico și Zoe Manolescu (Buc: Ed. Politică, 1984),p. 129. Lucrarea aceasta constituie una dintre cele mai limpezi și mai pătrunzătoare introduceri în teoria științei moderne.
2. **Ibid , p.** 127
3. **Ibid.,** p. 128
4. Ibid., p. 389
5. Ibid, p. 137
6. *Lucian Blaga,* Trilogia cunoaşterii, ed. cit., p. 164
7. *Ilya Prigogine şi Isabelle Stengers,* lucr. cit., p. 128
8. Ibid, p. 184
9. Distincția dintre intelectul enstatic și cel ecstatic este discutată într-un capitol aparte din Eonul dogmatic (1931). V Trilogia cunoaşterii, ed. cit., p. 94
10. Translogicul vede în antinomie o problemă ce, "deşi fără soluție logică, i se postulează o soluție în afară de logică'". V. Lucian Blaga, Ibid., p. 39
11. Ibid, p. 115
12. Ibid, p. 39
13. *R. Thom,* Structural Stability and Morphogenesis (N. A. Benjamin, 1975); E. C. Zeeman, The Geometry of Catastrophe, in The times Literary Supplement, 10 dec. 1971; Id.. Catastrophe Theory, in Sci. Ara., nr. 234 (4), 1976; V. I. Arnold, Criticai Points of Smooth Functions, in Proc. Int. Congr. Math. (Vancouver. I. 1975); R Pomian, Catastrophes et determinisme, Libre 4 (1978)
14 *J. -Fr. Lyolard,* The Postmodern Condition. ed. cit., p. 59
15. *Anton Dumitriu,* Istoria logicii, ed. a Ii-a revăzută şi adăugită (Buc.: Ed. Didactică și Pedagogică, 1975), p. 553. Prima ediție a acestui monumental tratat este din 1969.
16. *Gaston Bachelard,* Filosofia lui nu, în Dialectica spiritului științific modern, 2 voi. Trad., studiu introd. şi note de Vasile Tonoiu (Buc: Ed. Științifică și Enciclopedică, 1986), voi. I, p. 368. Un studiu, iarăşi, fundamental, din perspectiva cercetării noastre.
17. *G. W. Fr. Hegel,* Prelegeri de filosofic a istoriei, trad. de Petre Drăghici și Radu Stoichiță (Buc: Ed. Acad. R.S.R., 1968), p. 20

152

18. *A. Schopenhauer.* Le monde comme volonte et comme representation. Trad. en francais par A. Burdeau. Tome premier, septieme ed. (Paris: Librairie Felix Alean), p 300
19. *F. M. Dostoievski,* însemnări din subterană, trad. de V. Em. Galan și Igor Block, în Opere, voi. 4, aparatul critic de Ion lanoşi (Buc: Ed. pt. Lit. Univ., 1968), p. 139
20. Ibid, p. 137
21. **Ibid.,** p. 151
22. *G. Steiner,* Tolstoi ou Dostoievski, trad de l'anglais par Rose Celli (Paris: Editions du Seuil. 1963), p. 176
23. Ibid, p. 177
24. *Liviu Petrescu,* Dostoievski (Cluj: Editura Dacia, 1971), p. 94
25. *Lev Tolstoi,* Război și pace, 4 **voi.,** în Opere, voi IV-VII. Trad. de Ion Frunzetti și N. Parocescu (Ed. "Cartea Rusă", 1955). V. voi. VII, p. 264
26. Ibid., p. 270
27. Ibid., voi. VI, p. 44
28. Ibid
29. *Liviu Petrescu,* Lev Tolstoi, altfel, în Scriitori români şi străini (Cluj: Editura Dacia, 1973)
30. *Andre Gide,* Les caves du Vatican (Paris: Gallimard, 1922), p. 106

31. Ibid., p. 223
32. Ibid., p. 210
33. Ibid., p. 249
34. *Jean-Paul Sanre,* Le probleme des mediations, în Questions de methode (Gallimard, N.R.F., 1960), p. 87
35. Ibid, p 128
36. *Camil Petrescu,* Doctrina substanței, 2 voi. Ed. îngrijită, note şi indice de nume de Florica Ichim şi Vasile Dem. Zamfirescu. Studiu introd. de Vasile Dem. Zamfirescu (Buc: Ed. Ştiințifică şi Enciclopedică, 1988)
37. *Camil Petrescu,* lucr. cit., p. 98
38. Ibid., p. 100
39. Ibid., p. 98
40. Ibid., p. 107
41. Ibid., p. 102 (dar "substanțialismul comportă şi o nouă definiție a 'rațiunii', una ce porneşte de la premisa 'adecvării la real' ").
42. *Zevedei Barbu,* Metafizicul, funcțiune integrală a spiritului, în Saeculum, an 1. nr 1, ian-febr. 1943, p. 54
43. Ibid., p. 60
44. **Ibid.,** p. 71
45. *Zevedei Barbu,* De la dialectică la existențialism, în Saeculum, an I, nr. 3, mai-iunie 1943, p.47
46. Ibid., p. 62
47. *Mircea Eliade,* Aspecte ale mitului. în rom. de Paul Dinopol. Prefață de Vasile Nicolescu (Buc: Ed. Univers, 1978), p. 18
48. Ibid., pp. 81-82
49. Id., Trăite d'histoire des religions (Paris: Payot, 1968), p. 313: "puisqu'elles reservent, au milieu d'un espace 'chaotique', peuple de demons et de larves (...), une enclave, un espace organise, 'cosmise', c'est-a-dire purvu d'un centre' ".
50. Ibid., p. 350
51. *Liviu Rebreanu.* Jurnal, II, Text ales şi stabilit de Puia Florica Rebreanu. Addenda, note şi comentarii de Niculae Gheran (Buc: Ed. Minerva, 1984)
52. *Liviu Rebreanu,* Printre romancieri, poeți şi critici, în op. cit., p. 284
53. *N. Papatanasiu,* De vorbă cu romancierul Liviu Rebreanu, în Adevărul literar şi artistic, nr. 942,25 dec. 1938 (Reprodus în Liviu Rebreanu, Jurnal, II, ed. **cit.,** p. 289)
153
54. *Liviu Rebreanu,* Ion, în Opere, 4. Text ales şi stabilit, note, comentarii şi variante editoriale de Niculae Gheran. Addenda şi variante manuscrise de Valeria Dumitrescu (Buc: Ed. Minerva, 1970), p. 320
55. Ibid, p. 11
56. *Gilberl Durând,* Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipoiogia generală. Trad. de Marcel Aderca. Prefață şi postfață de Radu Toma (Buc: Ed. Univers, 1977), p. 410
57 *Jean Chevalier et Alain Gheerbrant,* Dictionnaire des symoles. Mythes revcs, coutumes. gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Edition revue et augmentee (Paris: Robert Laffont / Jupiter, 1982), p. 318
58. *G. Durând,* lucr. cit, p. 425
59. *Liviu Rebreanu,* op. cit., p. 364
60. Ibid., pp. 501-502
61. Ibid., p. 544
62. *Liviu Rebreanu,* Mărturisiri, în Amalgam. Ed. îngrijită, prefață antologie şi note de Mircea Muthu (Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1976), p. 44
63. **Ibid, p.** 46
64. Asupra principiului organicității şi a rolului acestuia în configurarea unei poetici a epopeii, v. G. W. Fr. Hegel, Prelegeri de estetică, voi. II. Trad. de D. D. Roşea (Buc: Acad. R.S.R., 1966), pp. 477-480. O discuție în legătură cu ideea de "formă organică" la scriitorii romantici - în Tzvetan Todorov, cap. 6 (Criza romantică) din lucrarea sa Teorii ale simbolului (1977). Ediția românească, în trad. lui Mihai Murgu, cu o prefață de Măria Carpov, a apărut la Ed. Univers, în 1983.
65. *Liviu Rebreanu,* Amalgam, ed. cit., p. 47
66. *Mircea Eliade,* A History of Religious Ideas. From Gautama Buddha to the Triumph of Christianity. Transl. by Willard R. Trask, voi. 2 (Chicago and London: Chicago University Press, 1982), p. 382
67. *Mircea Eliade,* Aspecte ale mitului, ed. cit., pp. 109-110
68. *Mircea Eliade,* In curte la Dionis, în voi. în curte la Dionis. cu un cuvânt înainte al autorului. Ediție şi prefață de Eugen Simion (Buc: Cartea Românească, 1981), p. 515
69. Id.. Uniforme de general, în voi. cit., p. 424
70. Id., în curte la Dionis, în voi. cit., p. 528
71. *Mircea Eliade,* Les dix-neuf roses. Roman. Trad. du roumain par Alain Păruit (Gallimard. N.R.F., 1982), p. 83
72. Asupra relației de omologie dintre cele două figuri mitice (Orfeu şi Isus), se pronunță în termeni expliciți însuşi eroul, Anghel D. Pândele: "el ar fi declarat prietenilor apropiați că "înțelesese cât de profundă şi semnificativă era asemănarea dintre Orfeu şi Isus" (Op. **cit.,** p. 15)
73. O descriere şi analiză la scenariul gnostic al lui "salvator salvatus" - în Mircea Eliade, A History of Religious Ideas, voi. 2, ed. cit., p. 381
74. *Mircea Eliade,* în curte la Dionis, în voi. cit., p. 524
75. Pentru amănunte, v. Mircea Eliade, Aspecte ale mitului **(cap.** VII, Mitologia memoriei şi a uitării).
76. *Mircea Eliade,* în curte la Dionis, în voi. cit., p. 527
77. Ibid.
78. *Michel Foucault,* Les mots et les choses. Une archeologie des sciences humaines (Gallimard, N.R.F., 1966), p. 263
79. *Mikel Dufrenne,* Pentru om. Prefață de Ion Pascadi (Buc: Ed. Politică, 1971), p. 142
80. **Ibid., p.** 146
81. **Ibid.,** p. 143
82. *Jan Watt,* The Rise of the Novei. Studies in Defog, Richardson and Fielding (Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1957), p. 61
154
83. Ibid., p. 60 84 Ibid., p. 74
85. *Alvin Tofjler,* Al Treilea Val, ed. cit, p 96
86. Ibid., pp. 88-89
87. *Henri Bergson,* Introduction a Ia metaphysique, în La Pensie et le mouvant. Essais et conferences, cinquieme ed. (Paris: Librairie Felix

Alean, 1934), p. 205
88. *N. Berdiaeff,* Cinq meditations sur l'existence (Paris: Fernand Aubier, 1936), p. 32
89. *Camil Petrescu.* Doctrina substanţei, ed. cit., voi. I, p. 252
90. Ibid., p 235
9\.*Jean-PaulSartre.* Questions de methode (Gallimard, N.R.F., 1948), p 271
92. *MarcelProusr,* A Pombre des jeunes filles en fleur, II (Paris: N.R.F., 1924), p. 146
93. *Anatole France,* A Monsieur Adrien Hebrard, în La vie litteraire, I, huitieme ed (Paris: Calmann Levy, 1899), p. 6
94. *Joan Webber,* The Eloquent T: Style and Seif in the Seventeenth Century Prose (Madison: University of Wisconsin Press, 1968), pp. 153-157
95. Ibid., pp. 57-58
96. *Robert C. Elliott,* The Literary Persona (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1982), p. 50
97. O lucrare cu adevărat indispensabilă pentru studiul romanului personal şi al tehnicilor de relatare la persoana întâi este aceea, clasică, a lui Bertil Romberg, Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novei (Stockholm, GOteborg, Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1962).
98. Pentru problema perspectivei naratoriale, utile ni se par cu deosebire două dintre cercetările mai recente pe această temă: Boris Uspenski, Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form. Transl. Valentin Zavarin and Susan Wittig (Berkeley: Univ. of California Press, 1973); cea de a doua, de orientare mai accentuat pragmatică, aparţine lui Susan Sniader Lanser: The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction (Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press, 1981). O încercare de tipologie narativă, întemeiată pe o analiză a "punctului de vedere" în roman, ne este oferită de Jaap Lintvelt, în Punctul de vedere. încercare de tipologie narativă. Trad. de Angela Martin. Studiu introd. de Mircea Martin (Buc: Ed. Univers, 1994).
99. *Camil Petrescu,* Noua structură şi opera lui Marcel Proust, în Teze şi antiteze (Buc : Editura "Cultura Naţională", 1936), pp. 52-54
100. *Virginia Woolf,* Romanul modern. în Eseuri. în rom de Petru Creţia. Prefaţă-de Mihai Miroiu (Buc: Ed Univers, 1972), p. 259
101. Camil Petrescu, Doctrina substanţei, ed. cit., voi. I, p. 83
102. Citatul este reprodus după Leon Edel, The Modern Psychological Novei. Revised and enlarged, with a new introduction by the author (New York: The Universal Library, Grosset & Dunlap, 1964), pp. 53-54. (Ediţia primă este din 1951).
103. *Robert Humphrey,* Stream of Consciousness in the Modern Novei (Berkeley and Los Angeles: The University of California Press. 1955), p. 4
104. *Douwe W. Fokkema.* An Interpretation of the To The Lighthouse, With Reference to the Code of Modernism, in P.T.L, voi. 4, no. 3, October 1979, p. 490
105. Ibid, p. 491
106. Ibid., p. 496
107. *Henri Bergson,* L'Evolution creatrice (Paris: Librairie Felix Alean, 1923), p. 173
108. *Henri Bergson,* Introduction a Ia mitaphysique, în La Pensee et le mouvant, ed. cit., p.238
109. Id., La perception du changement, în La Pensie et le mouvant. ed **cit.,** p. 185
110. Ibid, pp. 187-188
111. Id., L'Evolution creatrice, ed. cit., p. 174
* 155
112. *Marcel Proust,* **La Prisonniere,** voi. II (Paris: N.R.F.), p. 73
113. **Ibid., p.** 75
114. Ibid., p. 76
115. *Marcel Proust, **A Vombre*** **des jeunes filles cn fleur, 1** (Paris: N.R.F., 1924), p. 113
116. *Fr. Nietzsche,* **Naşterea tragediei.** Trad. de Ion Dobrogeanu-Gherea şi Ion Herdan, în voi. **De la Apollo la Faust. Dialog între civilizaţii, dialog între generaţii.** Antologie. Cuvânt înainte şi note introductive de Victor Ernest Maşek. Trad. de Lucian Blaga, Ion Dobrogeanu-Gherea, Ion Herdan (Buc: Editura Meridiane, 1978), pp. 252-254; 278
117. **Ibid., p.** 242
118. **Ibid., p.** 246
119. Ibid,p. 249
120. **Ibid,** p 247
121. *Richard Wagner,* **Muzica viitorului, în** voi. **Un muzicant german la Paris.** Trad de Bucur Stănescu şi Gemma Zinveliu (Buc: Ed. Muzicală, 1981), p. 193
122. **Ibid., p.** 194
123. **Ibid, p.** 195
124. **Ibid., p.** 187
125. **Ibid.,** p. 192
126. *Eugen Lovinescu,* **Evoluţia "prozei literare",** în **Istoria literaturii române contemporane,** voi. 2 (Buc: Editura Minerva, 1973)
127. *Camil Petrescu,* Noua **structură** şi **opera lui Marcel Proust,** în Teze şi **antiteze,** ed. cit., p. 39
128. *Anton Holban,* **Caracteristica timpului actual, în Opere,** voi. **III.** Studiu introductiv, ed îngrijită, note şi bibliografie de Elena Beram (Buc: Ed. Minerva, 1975), p. 254
129. *Andre Gide,* **Les Faux-Monnayeurs** (Paris: Gallimard, N.R.F., 1925), p. 238
130. Apud *Claude Mauriac,* **Proust par lui-memc** (Paris: Ed. du Seuil), p. 138
131. *Mircea Eliade,* Oceanografie (Cultura Poporului, 1934). Reprodus în Mircea Eliade, **Sur le roman,** în **Cahiers Roumains d'Etudes Litterairc s,** nr. 4, 1979, p.10
132. *Octav **Suluţiu,*** **Jurnal.** Ediţie îngrijită, prefaţată şi adnotată de Nicolae Florescu **(Cluj:** Napoca: Editura Dacia, 1975), p. 316
133. *Eugen Lovinescu,* **Isoria literaturii române contemporane.** 1900-1937 (Buc: Editura Librăriei Socec & Co., 1937), p. 264
134. *Camil Petrescu,* **Patul lui Procust, în Opere,** voi. **III.** Ed. îngrijită de Al. Rosetti şi Liviu Călin. Note şi variante de Liviu Călin (Buc: Editura Minerva, 1981), pp. 11-16
135. ***Mihail*** *Sebastian,* De **două mii** de **ani,** cu o prefaţă de Nae Ionescu (Buc: Editura Naţionala-Ciornei, 1934), p. 352
136. *Michel Foucault,* **Les mots** et **les choses,** ed. cit., p. 262
137. *Alvin Toffler,* **Al Treilea Val,** ed. cit., pp. 90-92
138. **Liviu Rebreanu - cincizeci de ani de viaţă,** în **Facla.** XV, nr. 1452, 28 noiembrie 1935 Reprodus în: Liviu Rebreanu, **Jurnal. I.** Text ales şi stabilit, studiu introductiv de Puia Flonca Rebreanu. Addenda, note şi comentarii de Niculae Gheran (Buc: Editura Minerva, 1984), p. 499
139. *Lucian Blaga,* **Geneza metaforei şi sensul culturii, în Trilogia culturii** (Buc: Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1944), p. 420
140. **Ibid.,** p. 419

141. *Ernest Seillere,* **De la** deesse **Nature, a la** deesse **Vie (Naturalisme et Vitalisme Mystiques)** (Paris: Librairie Felix Alean, 1931), p. 106
142. *Lucian Blaga,* **Daimonion,** în **Zări şi etape.** Text îngrijit şi bibliografie de Dorii Blaga (Buc: Editura pentru Literatură, 1968), p. 221
143. **Ibid.p.** 225
144. **Ibid.,** p. 232

145. *Thomas Mann,* **Măreţia şi pătimirile lui Richard Wagner, în Pătimirile şi măreţia maeştrilor.** Trad. din limba germană de Iosefina şi Camil Baltazar. Prefaţă de Valeriu Râpeanu (Buc: Ed. Muzicală, 1972), pp. 96-97
146. **Id., Goethe ca reprezentant al epocii burgheze, în** voi. cit., **p. 141**
147. **Ibid.,** p. 170
148. *Thomas Mann,* **Doctor Faustus. Viaţa compozitorului german Adrian Leverkiihn povestită de un prieten. Cum am scris Doctor Faustus. Romanul unui roman.** în rom. de Eugen Barbu şi Andrei Ion Deleanu. Prefaţă de Ion Ianoşi (Buc: Editura pentru Literatură Universală, 1966), p. 377
149. **Ibid.,** p. 297
150 *Friedrich Nietzsche,* **Naşterea tragediei,** în voi. **De la Apollo la Faust.** ed. cit., p. 189
151. *Mircea Eliade,* **întoarcerea din Rai** (Naţionala-Ciornei, 1934), pp. 39-40
152. *Mircea Eliade,* Huliganii, voi. I (Naţionala-Ciornei, 1935), p. 41
153. *Mircea Eliade,* **Isabel şi apele diavolului** (Naţionala-Ciornei, 1930), p. 56
154. *Mircea Eliade,* **Huliganii,** voi. **II, ed. cit., p.** 193
155. *Titus Popovici,* **Străinul,** ed. acincea(Buc: Ed. Eminescu, 1979), p. 80
156. *Al. Ivasiuc.* **Corn** de **vânătoare** (Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1972), p. 17
157. **Ibid., p.** 28
158. **Ibid,** p. 32
159. *Alexandru Ivasiuc,* **Cunoaştere de noapte,** roman (Editura pentru Literatură, 1969), pp. 8-9
160. **Ibid., p.** 36
161. **Ibid, p.** 53
162. **Ibid., p.** 193
163. **Ibid, p.** 196
164. Ibid, p. 7
165. **Ibid., p.** 104
166. **Ibid., p.** 237

LIRA LUI ORFEU

1. *Jean-Francois Lyotard,* **The Postmodern Condition,** ed. cit., p. 37
2. **Ibid, p. 38 3 Ibid,** p. 47
4. *Ihab Hassan,* **Pluralism in Postmodern Perspective,** in **Criticai Inquiry,** Spring 1986, voi. 12, Number 3, p. 505. Cea mai substanţială şi mai cunoscută contribuţie a lui Ihab Hassan în problema postmodernismului rămâne însă lucrarea sa **The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature** (New York: Oxford University Press, 1971). Ediţia din 1982 a acestei lucrări beneficiază şi de o postfaţă, transpusă recent în româneşte de Andrei Dârlău şi publicată **în Caiete critice nr.** 1-2, 1986, număr consacrat integral conceptului de "postmodernism".
5. *Alvin Toffler,* **Al Treilea Val, ed.** cit., **p.** 189
6. Ibid, pp. 246-249
7. **Ibid., p.** 265
8. Ibid, p. 268
9. Ibid., p. 311
10. **Ibid., p.** 218
11. **Ibid., p.** 222
12. **Ibid, p. 228**
13. *Frank Lentricchia,* **After the New Criticism (The University of** Chicago Press, 1980), **p. 157**

14. *Jacques Derrida,* Structure, Sign and Play in the Discourses of the Human Sciences, in Writing and Difference. Translated, with an Introduction and Additional Notes by Alan Bass (The University of Chicago Press, 1978), p. 278
15. **Ibid.,** pp. 279-280
16. Ibid., p. 286
17. Ibid, p. 289
18. *J. Derrida,* Of Grammatology. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1976), p. 50
19. *Geoffrey Hartman,* Monsieur Texte: On Jacques Derrida, His Glas, in Georgia **Review,** 29 (Winter 1979), p. 782
20. *Frank Lentricchia,* lucr. cit., p. 179
21. *Roland Barthes,* S/Z, în Romanul scriiturii. Antologie, Selecţie de texte şi traducere de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu. Prefaţă de Adriana Babeţi. Postfaţă de Delia Şepeţean-Vasiliu (Buc: Ed. Univers, 1987), p. 160
22. Ibid., p. 161
23. **Ibid., p. 163**
24. *Roland Barthes,* From Work to Text, in Josue V. Harari, ed.. Textual Strategies. Perspcctives in Post-Structuralist Criticism. Edited and with an Introduction by...(Ithaka, New York: Corneli University Press, 1979), p. 76. Iniţial, studiul a apărut în Revue d'esthetique, 3, 1971.
25. *Umberto Eco,* Opera deschisă. Formă şi indeterminare în poeticilc contemporane Prefaţă şi traducere de Cornel Mihai lonescu (Buc: Editura pentru Literatura Universală, 1969) p. 21
26. Ibid., p. 36
27. Ibid., p.167
28. *Ioana Em. Petrescu,* Conceptul de "text" în viziune deconstructivistă, în Diana Adamek şi Ioana Bot (eds.), Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu (Cluj-Napoca: Editura Dacia 1991),
p. 173
29. *Fredric Jameson,* The Cultural Logic of Late Capitalism, in Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism (Durham: Duke University Press, 1991), p. 31
30. Ibid., p. 26
31 Id., Surrealism Without the Unconscious, în Postmodernism or..., p. 91

32. *Ioana Em. Petrescu,* Conceptul de "text" în viziune deconstructivistă, în lucr. cit., p. 175
33. *Momea Spiridon,* Melancolia descendenței (Buc: Cartea Românească, 1989), p. 17
34. *Linda Hutcheon,* A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction (New York and London: Routledge, 1988) p. 35
35. Din exces analitic, Ihab Hassan tratează indeterminarea şi fragmentii'ismul ca pe două trăsături distincte, separate, în cadrul celebrei catene de 11 trăsături ale postmodernismului (v. Pluralism in Postmodcrn Perspective, în Criticai Inquiry, Spring 1986. voi. 12, no. 3) Definițiile pe care criticul american le dă acestor două noțiuni sunt însă perfect coincidente.
36. *Sharon Spencer,* Space, Time and Structure in the Modern Novei (New York: New York University Press, 1971), p.155
37. Ibid, p. 14
38. *K.azimierz Jurczak,* Ipostaze ale discursului narativ în romanul românesc contemporan (deceniile opt-nouă). Teză de doctorat (Univ. din Cluj-Napoca, Facultatea de Filologie, 1988), p. 146 (în mss.).
39. *Brook Thomas,* The New Historicism and Other Old-Fashioned Topics (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991), p. 25
40. *Linda Hutcheon,* A Poetics of Postmodernism. History. Theory. Fiction (New York and London: Routledge, 1988), p. 35
158
41. Ibid, p. 43
42. Ibid., p. 75
43. Ibid., p. 77
44. **Ibid.,** p. 79
45. *StephenJ. Greenblatt,* Introduction, in Learning to Curse (New York, London: Routledge, 1990), p. 3
46. *Brook Thomas,* lucr. cit., p. 9
47. Este cunoscut conceptul de "cognitive mapping" cu care operează Fredric Jameson şi pe care el întemeiază activitatea mentală de configurare a întregului, "acea hartă mentală a totalității sociale şi globale, pe care o purtăm cu noi pretutindeni în minte". V. Fr. Jameson, Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism (Durham: Duke University Press, 1991), p. 415
48. *StephenJ. Greenblatt,* lucr. cit, în Learning to Curse, ed. **cit,** p. 150
49. Publicată inițial în Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences, 43 (1990) şi reluat în Literary Theory Today, ed. Peter Collier and Helga Geyer-Ryan (Ithaka, New York: Corneli University Press, 1990), precum şi în Learning to Curse, ed. cit.
50. *Stephen J. Greenblatt,* Resonance and Wonder, în Learning to Curse, ed. cit. *5\.Jean-Francois Lyotard,* Reponse a la question: "Qu'est-ce que le postmoderne ?", în Critique, nr. 419, aprilie 1982, pp. 358-367. Studiul a fost reluat în culegerea Le Postmoderne explique aux enfants (Paris: Editions Galilee, 1988). Versiunea românească a acestui studiu a fost realizată de Mihai Dinu Gheorghiu, în Caiete critice, nr. 1-2, 1986, pp. 173-179. .
52. *Ihab Hassan,* Pluralism in Postmodern Perspective, in Criticai Inquiry, Spring 1986, voi. 12, Number 3, p. 506 Studiul a fost reluat în volumul The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture (Ohio State University Press, 1987).
53. *Ihab Hassan,* The Dismemberment of Orpheus. Tovvard a Postmodern Literature, ed. cit. (v. în special capitolul introductiv: Prelude: Lyre without Strings).
54. O succintă schiță, în această direcție, ne oferă Cristian Moraru, în Postmodernismul şi precaritățile mimcsisului, în Caiete critice, nr. 1-2, 1986, pp. 142-148; discuția va fi reluată de autor, în Poetica reflectării. încercare în arheologia mimezei (Buc: Editura Univers. 1990). O analiză extrem de sistematică, în aceeaşi direcție, ne oferă şi Monica Spiridon, îndeosebi în cap. 2 al lucrării sale Despre "aparența" şi "realitatea" literaturii (Buc: Editura Univers, 1984)
55. *Michel Foucault,* Les mots et Ies choses. Une archeologie des sciences humaines (Gallimard, N.R.F., 1966), p. 60
56. Ibid., p. 62
57. Ibid., pp. 58-59
58. *Paul de Man,* Allegories of Reading. Figurai Language in Rousseau,Nietzsche, Rilke and Proust (New Haven and London: Yale University Press, 1979), p. 196
59-60. **Ibid.**
61. **Ibid.,** p. 201
62. **Ibid.,** p. 198
63. Ibid., p. 205
64. Ibid., pp. 207-208
65. *Tzvetan Todorov,* Critique de la critique. Un roman d'apprenlissage (Paris: Seuil, 1984), p.20
66. *Roman Jakobson,* apud Tzvetan Todorov. lucr. cit., p. 19
67. *V. Şklovski,* apud Tzvetan Todorov, lucr. cit., p. 20
68. *L. Jakoubinski,* apud Tzvetan Todorov, lucr. **cit.,** p. 21
69. *O. Brik,* apud Tzvetan Todorov, lucr. cit., p. 21
70. *Jan Mukarovsky,* Poetic Reference, in Ladislav Matejka and Irwin Titunik (eds), Semiotics of Art. Prague School Contributions (Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 1976), p. 160
159
71. Ibid.,p. 158
72. **Ibid** , p. 162
73. **Ibid** , p. 160
74 *Fredric Jameson,* The Prison-House of Language. A Criticai Account of Structuralism and Russian formalism, by... (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1972), p. 131. 133
75. *Jean Ricardou,* Problemes du nouveau roman (Paris: Editions du Seuil, 1967), p. 172
76. *RolandBarthes,* Litterature et meta-langage, in Essais critiques, ed. cit., p. 107
77. **Ibid** . p. 106
78 *Roland Barthes,* L'Ecriture et la silence, in Le Degre zero de Pecriture, suivi de Nouveaux Essais Critiques, ed. **cit.,** p. 56
79. Ibid., p. 56
80. *Roland Barthes,* Scriitori şi scriptori, în Romanul scriiturii, ed. **cit.,** p. 127
81. Ibid , p. 129
82. Id., Litterature et signification, în Essais critiques (Paris: Editions du Seuil. 1964), p. 264
83. *Mia Kristeva,* Semeiotike. Recherches pour une semanalyse (Paris: Editions du Seuil, 1969), p. 8
84. Ibid., p. 81
85. Ibid., pp. 74-81
86. *Lucien Dă'Uenbach,* Le recit speculaire. Contribution a l'etude de la mise en abyme. These presentee a la Faculte des Lettres de l'Universite de Geneve, pour obtenir le grade de docteures lettres par... (Paris: Editions,du Seuil, 1977), p. 61
87. Ibid., p. 76
88. **Ibid.,** p. 100

89. Ibid., p. 128. După părerea noastră, cele trei forme de specularitate identificate de Lucien Dâllenbach nu sunt în egală măsură reprezentative pentru romanul postmodern, care - ţn virtutea viziunii sale accentuat dinamice - pare interesat în mai mică măsură de o punere în abis a "enunţului" şi într-o măsură cu mult mai mare de o reflectare a aspectului procesual, deci a "enunţării".
90. La Differance figurează şi în anexele ediţiei americane din La Voix et le Phenomene: Speech and Phenomena and Other Essays on Husscrl's Theory of Signs, transl. vvith an Introduction by David B. Allison. Preface by Newton Garver (Evanston: Northwestern University Press, 1973). La Differance este omisă, din păcate, în chip inexplicabil din antologia -altminteri excelentă - alcătuită de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu, Pentru o teorie a textului (Buc: Ed. Univers, 1980).
91. *Jacques Derrida,* La Differance, în Tel Quel, Theorie d'ensemble (Paris: Editions du Seuil, 1968), pp. 47-48. O discuţie asupra conceptului de "diferanţă" poate fi găsită în Ioana Em. Petrescu, Conceptul de "text" în viziune deconstructivistă (publicat în Di?ia Adamek şi Ioana Bot, editori, Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu, Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1991).
92. *Jacques Derrida,* Ibid., p. 12
93. Câteva dintre studiile româneşti mai ample despre filosofia post-structuralistă a lui Jacques Derrida: Andrei Marga, Neostructuralismul - filosofic a postmodernităţii, în Introducere în filosofia contemporană (Buc: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1988); Ioana Em. Petrescu, Filosofia post-structuralistă a Iui Derrida şi soluţiile criticii contemporane, în Diana Adamek şi Ioana Bot, editori, Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu, ed. cit.. Unul dintre cele dintâi comentarii româneşti asupra lui Derrida este acela al lui Liviu Cotrău, Spaţiul diferenţei, în Steaua, nr. 10, 1983, pp. 51-52. O foarte nuanţată prezentare a lui Derrida oferă Cornel Mihai lonescu, în Complexul Tho (th)d - "palimpsestele" lui Derrida, în Revista de Istorie şi Teorie Literară, nr. 1 din 1986, pp. 44-47; şi nr. 2-3 din 1987, pp. 38-42.
94. O foarte bună prezentare a concepţiei lui Jean Baudrillard poate fi întâlnită în lucrarea lui Steven Best şi Douglas Kellner, Postmodern Theory. Criticai Interrogations (New York: The Guilford Press, 1991), pp. 111-144.
95. *Jean Baudrillard,* Symbolic Exchange and Death, in Selectcd Writings. Edited, vvith an Introduction by Mark Poster (Stanford, California: Stanford University Press. 1988), p. 125
96. *Jean Baudrillard,* Simulacra and Simulations, in Selected Writings, ed. cit., p. 166
97. *Mircea Ciobanii,* Martorii, în Martorii. Epistole. Tăietorul de lemne Prefaţă de Cornel Ungureanu. Notă bibliografică de Elena Murgu (Buc: Ed. Minerva, 1988), p. 148
98. *Sorin Titel,* Ţara îndepărtată (Buc: Ed. Eminescu, 1974), p. 58
99. *Monica Spiridon,* Dacă n-ar fi nu s-ar povesti, în România literară, nr. 46, 13 noiembrie 1986, pp. 4-5. Monica Spiridon este autoarea, de asemenea, a unui remarcabil studiu, consacrat -între altele - şi problemei "reprezentării": Despre "aparenţa" şi "realitatea" literaturii (Buc: Ed. Univers, 1984).
100. *Mircea Nedelciu,* Tratament fabulatoriu. Roman, cu o prefaţă a autorului (Buc: Cartea Românească, 1986), p. 7
101. *Jean-Louis Baudry,* Scriitură, ficţiune, ideologie, în antologia Pentru o teorie a textului, ed. cit., p. 241
102. *Frank Lentricchia,* After the New Criticism, ed. cit., p. 171
103. *Georg Lukăcs,* Teoria romanului. O încercare istorico-filosofică privitoare la formele marii literaturi epice. în rom. de Viorica Nişcov. Prefaţă de N. Tertulian (Buc: Ed. Univers, 1977), p. 37
104. Ibid., p. 40
105. Ibid, p. 52
106. Ibid, p. 61
107. *Robert Martin Adams,* Nil. Episodes in the Literary Conquest of Void during the Nineteenth Century (New York: Oxford University Press, (1966), p. 239
108. Apud *Henri Arvon,* Aux sources de 1'existentialisme: Max Stirner (Paris: PUF, 1954), p.21
109. Ibid., p. 70
110. Ibid.
111. Ibid, p. 71
112. *Ihab Hassan,* The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature, ed. cit., p. 176
113. *Jean-Paul Sartre,* L'Existentialisme est un humanisme (Paris: Pion, 1946), p. 36
114. *Ihab Hassan,* lucr. cit., p. 155
115. *Albert Camus,* L'Homme revolte (Paris: Gallimard, N.R.F., 1951), pp. 323-324
116. Ibid, p. 325
117. Ibid, p. 317
118. D. *D. Roşea,* Existenţa tragică. Ediţie definitivă (Buc: Editura Ştiinţifică, 1968), p. 24
119. Ibid, p. 31
120. Ibid, p. 31
121. **Ibid.,** p. 48
122. Ibid., p. 70
123. Este vorba de cele două răsunătoare cărţi ale lui Claude Mauriac: L'Alitterature contemporaine (Paris: Albin Michel, 1958 et 1969) şi de De la litterature a l'alitterature (Paris: Bernard Grasset, 1969).
124. *Alain Robbe-Grillet,* Pour un nouveau roman (Paris: Gallimard, N.R.F., 1963), p. 21
125. *Julia Kristeva,* Semeiotike, ed. cit., p. 284
126. *Paul Valery,* Introduction a la poetique (Paris: Gallimard, N.R.F.), p. 42
127. Ibid., p. 46
128. *Jacques Derrida,* Force and Signification. in Writing and Difference, ed. cit., pp. 28-29

129. *Jean-Louis Baudry,* lucr. cit., în Pentru o teorie a textului, ed. cit., p. 243
130. *RolandBarthes,* La reponse de Kafka, în Essais critiques, ed. **cit.,** p. 140
131. Id., La litterature aujourd'hui, in Essais critiques, ed. cit., p. 156
132. Ibid., p. 160
133. Id., Litterature et signification, în Essais critiques, ed. cit, p. 260 .
134. *Julia Kristeva,* Semeiotike, ed. cit., p. 310
135. Ibid., p. 308
136. Ibid., p. 311
137. *Umberto Eco,* Opera deschisă Formă şi **indeterminare** în poeticile contemporane, ed. cit., p. 19
138. Ibid., p. 21
139. Ibid., p. 36
140. Ibid., p. 43
\4l.*Jean-Joseph Goux,* Marx şi înscrierea muncii, în Pentru o teorie a textului, ed. **cit.,** p. 193

142. Ibid., p. 194
143. **Ibid.,** p. 212
144. *Jacques Derrida,* Structure, Sign and Play, in Writing and Difference, ed. cit, p. 278
145. **Ibid.,** p. 286
146. *Jean-Louis Baudry,* Scriitură, ficțiune, ideologie, în Pentru o teorie a textului, ed. **cit.,** p. 238
147. Ibid., p. 239
148. "Moartea autorului" - susține, astfel, Sean Burke - "a avut loc într-o perspectivă mai largă: aceea a morții subiectului însuşi". *V. Sean Burke,* The Death & Return of the Author Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992),
p. 105
149. *Michel Zeraffa,* Personne et personnage. Le romanesque des annees 1920 aux annces 1950 (Paris: Editions Klincksieck, 1971), p. 121
150. Ibid., pp. 130-131
151. *Alfred North Whitehead,* Process and Reality. Corrected edition. Edited by David Ray Griffin and Donald W. Sherbume (New York, London: The Free Press, A Division of Macmillan PublishingCo., 1978), p. 209
152. *Ilya Prigogine şi Isabelle Stengers,* Noua alianță. Metamorfoza științei, ed. cit., p. 147
153. *Martin Heidegger,* L'Etre et le Temps, trad. de Fallemagne et annote par Rudolf'Boehm et Alphonse de Waelhens (Paris: Gallimard. N.R.F., 1964), p. 61
154. *Jean-Paul Sartre,* L'Etre et le Neant. Essai d'ontologie phenomenologique (Paris: Gallimard, N.R.F., 1943), p. 61
155. *Sean Burke,* The Death & Return of the Author, ed. cit. p. 13
156. Ibid., p. 100
157. Apud *Sean Burke,* lucr. cit., p.22
158. *Roland Barthes,* Sur Racine (Paris: Editions du Seuil, 1963), p. 156
159. *Jean-Louis Baudry,* Scriitură, ficțiune, ideologie, în Pentru o teorie a textului, ed. cit., p. 237
160. *Roland Barthes,* Sade Fourier. Loyola, apud Sean Burke, lucr. cit. p 30
161. O disociere polemică a lui Jacques Derrida de modelul dialectic hegelian. în interviul acordat lui Jean Louis Houdebine şi lui Guy Scarpetta, în 1971. şi republicat în Positions (Paris: Les Ed. du Minuit, 1972)
162. *Jacques Derrida,* Speech and Phenomena, ed. cit., p. 82

163. Id., Semiology and Grammatology (interviu acordat Juliei Kristeva, în Positions). V. ed. americană, Positions, transl. and. annotated by Alan Bass (Chicago: The University of Chicago Press, 1981), p. 26
164. Ibid., p. 29
165. Id., La Dissemination (Paris: Editions du Seuil, 1972), p. 56
166. *Sean Burke,* lucr. cit., p. 141
167. Ibid., p. 142
168. *Roland Barthes,* S/Z, apud Sean Burke, lucr. cit., p. 28
169. *Roland Barthes,* Image-Music-Text, apud Sean Burke, lucr. cit., p. 31
170. *Constantin Țoiu,* Galeria cu viță sălbatică (Buc: Editura Eminescu, 1976), p. 479
171. **Ibid.,** p. 50
172. Ibid, p. 63
173. Ibid, p. 17
174. Ibid, p. 59 175.Ibid
176. Ibid., p. 380
177. *Jacques Derrida,* Force and Signification, in Writing and Difference ed cit p 15
178. Ibid., p. 20
179. Ibid., p. 28
180. *Michel Foucault,* Histoire de Ia sexualite. Apud Steven Best and Douglas Kellner, lucr. cit, p.51
181. *Alvin Toffler,* Al Treilea Val, ed. cit., p. 379
182. *Steven Best and Douglas Kellner,* lucr. cit., p. 38
183. *Max Weber,* Etica protestantă şi spiritul capitalismului. Trad. de Ihor Lemnij. Postfață de Ioan Mihăilescu (Buc: Ed. Humanitas, 1993), p. 175
184. *Alvin Toffler,* lucr. cit., p. 330
185. **Ibid., p.** 343
186. *Steven Best and Douglas Kellner,* lucr. cit., p. 154
187. *Roland Barthes,* Plăcerea textului, în Romanul scriiturii, ed. cit., p. 207
188. *Jacques Derrida,* în Positions, ed. cit., p. 7
189. *Andrei Pleşu,* Inevitabilul post-modernism. Fragmente dintr-un text (încă) imposibil. în Caiete critice, nr. 1-2, 1986, p. 50
190. *Mircea Cărtărescu,* Cuvinte împotriva maşinii de scris, în rev. citată, p. 132
191. *Mircea Nedelciu,* Tratament fabulatoriu, ed. cit., p. 198
192. Ibid., p 224
193. Ibid, p. 118
194. Ibid., p. 190
195. Ibid.

ÎN LOC DE ÎNCHEIERE

1. *Ihab Hassan,* Sfâşierea Iui Orfeu: Spre un concept de postmodernism, în Caiete critice, nr. 1-2,1986, p. 183
2. *Monica Spiridon,* Mitul ieşirii din criză, în rev. cit., pp. 87-88
3. *Alvin Toffler,* Al Treilea Val, ed. cit., p. 441
4. *Nicolae Manolescu* vorbeşte, în cazul lor, despre romanul "ionic", noțiune ce prezintă însă o evidentă înrudire cu aceea de "postmodernism". V. Nicolae Manolescu, Arca lui Noe, voi. III (Buc: Editura Minerva, 1983).
5. Aceasta este părerea, între alții, şi a lui *Ion Bogdan Lefter,* "către 1980, a început să se simtă nevoia de 'altceva', au început să iasă în prim-planul atenției operele care exploraseră structuri textuale proaspete şi, pe acest fundal, s-a produs 'explozia' unei generații tinere, care a afirmat

din start imperativul unor schimbări radicale ale discursului literar, proclamând, către mijlocul acestui deceniu, inaugurarea curentului postmodern în cultura română". V. Ion Bogdan Lefter, Introducere în noua poetică a prozei, în Gheorghe Crăciun (ed.), Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice (Editura Vlasie, 1994).

6. Asupra caracterului organic al modelului "optzecist" insistă, în chip extrem de elocvent, *Gheorghe Crăciun,* în cuvântul introductiv la antologia pomenită: "Pe de altă parte, ar trebui să se accepte măcar acum că optzeeiştii n-au fost paraşutaţi în spaţiul românesc direct din poezia americană sau telquelismul francez, cum s-a susţinut în câteva ocazii. între afinitate şi mimetism e cale lungă. Ideea sincronismului, în măsura în care ea nu reprezintă un moft, ci o reală asumare, se naşte din interiorul unui câmp cultural, nu vine din afară. Faptul l-au afirmat nu o dată înşişi membrii generaţiei. S-au dat şi nenumărate exemple. A fost revendicată şi o întreagă tradiţie a ludicului, a existenţialului, a metaliterarului". V. Gheorghe Crăciun, O generaţie incomodă, în lucr. cit., p. 10.
7 *Radu G. Ţeposu,* Cu ochii deschişi, pe tărâmul unei alte paradigme literare, în Gheorghe Crăciun (ed.), lucr. cit., p. 201
8 *AL.Th. lonescu.* Despre proza scurtă în două paradoxuri, în Gheorghe Crăciun (ed), lucr. cit., p. 232
9. *Simona Popescu,* Compendiu despre noua proză, în Gheorghe Crăciun (ed). lucr. cit, p. 239
10. *Radu G. Ţeposu,* Cu ochii deschişi, pe tărâmul unei alte paradigme literare, în Gheorghe Crăciun (ed.) lucr. cit., p. 203
11. Ibid.,202
12. *Alexandru Muşina,* Poezia - o şansă, în Gheorghe Crăciun (ed), lucr. cit., p. 145
13. *Ion Bogdan Lefter,* Introducere în noua poetică a prozei, în Gheorghe Crăciun (ed.). lucr. cil., p. 230
14. *Gheorghe Crăciun,* Autenticitatea ca metodă de lucru, în Gheorghe Crăciun (ed), lucr. cit., p. 284
15. *Radu G. Ţeposu,* Cu ochii deschişi, pe tărâmul unei alte paradigme literare, în Gheorghe Crăciun (ed.), lucr. cit., p. 206
16. *Ion Bogdan Lefter,* Introducere în noua poetică a prozei, în Gheorghe Crăciun (cd.), lucr. cit., p. 224. Cum spuneam, punctul de plecare pentru Ion Bogdan Lefter este, probabil, Ihab Hassan, care vorbeşte, în sensul acesta, despre o "New Concreteness", curent care şi-ar găsi expresia în cultul pentru "obiectul găsit", precum şi în romanul cu caracter non-ficţional. V. Ihab Hassan, POSTmodernISM. A Paracritical Bibliography, in Ihab Hassan, The Postmodern Turn, Essays in Postmodern Theory and Culture (Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1986), p. 41
17. A se vedea, în această ordine, consideraţiile lui Matei Călinescu, din Conceptul modern de poezie (Buc: Ed. Eminescu, 1972), în mod deosebit capitolul Originile poeticii antipoeticului.
18. *Simona Popescu,* Sensul poeziei astăzi, în Gheorghe Crăciun (ed), lucr. cit., p. 186.
19. *Mircea Nedelcht,* Un nou personaj principal, în Gheorghe Crăciun (ed.), lucr. cit., p. 254. (ed.), lucr. cit., p. 254
20. *Radu G. Ţeposu,* Cu ochii deschişi, pe tărâmul unei alte paradigme literare, în Gheorghe Crăciun (ed.), lucr. cit., p. 203-204
21. *Magda Cărneci,* Spaţiul imaginii, în Caiete critice, nr. 1-2, 1986, p. 107
22. *Gheorghe Crăciun,* Arhipelagul '70-'80 şi noul flux, în Gheorghe Crăciun (ed). lucr.cit. p. 212
23. *Gheorghe Perian,* Restul e literatură, în Gheorghe Crăciun (ed.), lucr. cit., p. 127
24. *Alexandru Muşina,* Poezia - o şansă, în Gheorghe Crăciun (ed.), lucr.cit., p. 146
25. *Călin Vlasie,* Poezie şi psihic, în Gheorghe Crăciun (ed.), lucr.cit., p. 167-169

BIBLIOGRAFIE

ADAMS, Robert Martin, Nil. Episodes in the Literary Conquest of Void during the
Nineteenth Century (New York. Oxford University Press, 1966) AMACHER, Richard E. and LANGE, Victor (eds), New Perspectives in German. Literary
Criticism (Princeton: Princeton University Press, 1979)
APPIGNANESI, L. (ed.), Postmodernism (London: Free Association Books, 1989) ARAC, Jonathan; GODZICH, Wlad; MARTIN, Wallace, The Yale Critics: Deconstruction in
America ("Theory and History of Literature, voi. 6") (Minneapolis: University of
Minnesota Press, 1983)
AR VON, Henri, Aux sources de l'existentialisme: Max Stirner (Paris: PUF., 1954) AUERBACH, Erich, Mimesis. Reprezentarea realităţii în literatura occidentală. în
româneşte de 1. Negoiţescu. Prefaţă de Romul Munteanu (Buc: Ed. pentru Literatură
Universală, 1967)
BABEŢI, Adriana şi ŞEPEŢEAN-VAS1LIU, Delia (editori), Pentru o teorie a textului.
Antologie "Tel Quel" 1960-1971. Introducere, antologie şi traducere de...(Buc: Ed.
Univers, 1980) BACHELARD, Gaston, Dialectica spiritului ştiinţific modern, 2 voi. Trad., studiu introd. şi
note de Vasile Tonoiu (Buc: Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986) BAHTIN, Mihail, Problemele poeticii lui Dostoievski. în rom. de S. Recevski (Buc: Ed.
Univers, 1970) BAHTIN, Mihail, Discursul în roman, în M. Bahtin, Probleme de literatură şi estetică. Trad.
deNicolae Iliescu. Prefaţă de Marian Vasile (Buc: Ed. Univers, 1982) BAKHTIN, Mikhail, The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin, ed. Michael
Holquist, transl. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin, Texas and London:
University of Texas Press, 1981)
BARTHES, Roland, Sur Racine (Paris: Editions du Seuil, 1963) BARTHES, Roland, Essais critiqucs (Paris: Editions du Seuil, 1964) BARTHES, Roland, Critique et verile (Paris: Editions du Seuil, 1964) BARTHES, Roland, S/Z (Paris: Editions du Seuil, 1970) BARTHES, Roland, Sade. Fourier. Loyola (Paris: Editions du Seuil, 1971) BARTHES, Roland, Le Degre zero de Pecriture, suivi de Nouveaux Essais Critiques (coli.
"Points") (Paris: Editions du Seuil, 1972)
BARTHES, Roland, Le Plaisir du texte (Paris: Editions du Seuil, 1973) BARTHES, Roland, Roland Barthes par Roland Barthes (Paris: Editions du Seuil, 1975) BARTHES, Roland, Romanul scriiturii. Antologie. Selecţie de texte şi traducere Adriana
Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu. Prefaţă Adriana Babeţi. Postfaţă Delia Şepeţean-
Vasiliu(Buc: Ed. Univers, 1987)
BAUDR1LLARD, Jean, Le systeme des Objets (Paris: Denoel, 1968) BAUDRILLARD, Jean, La Societ£ de Consommation (Paris: Gallimard, 1970) BAUDRILLARD, Jean, Pour une critique de l'cconomie politique du signe (Paris: Gallimard,
1972)
BAUDRILLARD, Jean, Le miroir de la production (Tournail: Casterman, 1973) BAUDRILLARD, Jean, L'ăchange symbolique et la mort (Paris: Gallimard, 1976) BAUDRILLARD, Jean, Oublier Foucault (Paris: Galilee, 1977) BAUDRILLARD, Jean, A l'ombre des majoritfs silencieuses, ou la fin du social (Fontenay-
sous-Bois: Cahiers d'utopie, 1978)

BAUDRILLARD, Jean, De la seduction (Paris: Denoel-Gonthier, 1979)
BAUDRILLARD, Jean, Simulacres et simulation (Paris: Galilee, 1981)

BAUDRILLARD, Jean, Les strategies fatales (Paris: Grasset, 1983)
BAUDRILLARD, Jean, Amerique (Paris: Grasset, 1986)
BAUDRILLARD, Jean, Cool Memories (Paris: Galilee, 1987)
BAUDRILLARD, Jean, Selected Writings. Edited, with an Introduction by Mark Poster
(Stanford, California: Stanford University Press, 1988) BAUDRILLARD, Jean, Cool Memories II (Paris: Galilee, 1990) BAUDRILLARD, Jean, Selected Intervievvs, in Mike Gane (ed.), Baudrillard Live (London
and New York: Routledge, 1993)
BELL, Donald, The Corning of Post-Industrial Society (New York: Basic Books, 1973) BERGSON, Henri, L'Evolution creatrice (Paris: Librairie Felix Alean, 1923) BERGSON, Henri, La Pensee et le mouvant. Essais et conferences (Paris:Libraiiie Felix
Alean, 1934) BERNARD, Claude, Introduction a l'etude de la medecine experimentale (Paris: Garnier-
Flammarion, 1966) BEST, Steven and K.ELLNER, Douglas, Postmodern Theory. Criticai Interrogations (New
York: The Guilford Press, 1991) BLAGA, Lucian, Trilogia cunoaşterii. Eonul dogmatic. Cunoaşterea luciferică. Censura
transcendentă (Buc.: Fundația Regală pentru Literatură şi Artă, 1943) BLAGA, Lucian, Trilogia culturii. Orizont şi stil. Spațiul mioritic. Geneza metaforei şi
sensul culturii (Buc: Fundația Regală pentru Literatură şi Artă, 1944) BLAGA, Lucian, Daimonion, în Zări şi etape. Text îngrijit şi bibliografie de Dorii Blaga (Buc:
Editura pentru Literatură, 1968) BLOOM, Harold; DE MAN, Paul; DERRIDA, Jacques; HARTMAN, Geoffrey; MILLER, J.
Hillis, Deconstruction and Criticism (New York: Seabury Press, 1979) BOOTH, Wayne C, Retorica romanului. în româneşte de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu (Buc:
Ed. Univers, 1976) BORCILĂ, Mircea şi McLAIN, Richard (editori), Poetica americană. Orientări actuale. Studii
critice, antologie, note şi bibliografie de... (Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1981) BRADBURY, Malcolm and McFARLANE, James, The Name and Nature of Modernism, in
Malcolm Bradbury and James McFarlane (eds.), Modernism. A Guide to European
Literature. 1890-1930 (Penguin Books, 1976) BRAY, Rene, La formation de la doctrine classique en France (Lausanne: Librairie Payot & co.; Paris: Librairie E. Droz, 1931) BRETON, Andre, Manifeste du surrealisme. Poisson soluble. Nouvelle edition, augmentee
d'une preface et de la Lettre aux voyants. Frontispice de Max Ernst (Paris: Editions
Kra, 1929) BURGER, P., Theory of the Avant-Garde, transl. M. Shaw (Manchester: Manchester
University Press, 1984) BURGIN, V., The End of Art Theory: Criticism and Postmodernism (London: Macmillan,
1986) BURKE, Sean, The Death & Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes,
Foucault and Derrida (Edinburgh: Edinburgh)
BUTOR, Michel, Essais sur les modernes (coli. "Idees") (Paris: Gallimard, N.R.F., 1964) BUTOR, Michel, Essais sur le roman (coli. "Idees") (Paris: Gallimard.N R.F., 1969)
CAIETE CRITICE, nr. 1-2, 1986
CĂLINESCU, Matei, Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadencc, Kitsch, Postmodernism (Durham, N.C.: Duke University Press, 1987)
166
CĂLINESCU, Matei and FOKKEMA, D. (eds.), Exploring Postmodernism (Amsterdam: John
Benjamins, 1988) CAMUS, Albert. Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde (coli. "Idees") (Paris: Gallimard,
1942)
CAMUS, Albert, L'Homme revolte (Paris: Gallimard, 1951) CASCARDI, Anthony J., The Subject of Modernity (Cambridge, New York, Port Chester,
Melbourne, Sidney: Cambridge University Press, 1992) CHAUNU, Pierre, Civilizația Europei în secolul luminilor. Trad. şi cuvânt înainte de Irina
Mavrodin (Buc: Ed. Meridiane, 1986) CHEFDOR, Monique; QUINONES. Ricardo and WACHTEL, Albert (eds), Modernism;
Challenges and Perspectives (Urbana, II1.: University of Illinois Press, 1986) CIOCÂRLIE, Livius, Realism şi devenire poetică în literatura franceză (Timişoara; Editura
Facla, 1974) COLL1ER, Peter and GEYER-RYAN, Helga, Literary Theory Today (Ithaca, New York:
Corneli University Press, 1990)
CONNOR, Steven, Postmodern Culture (Oxford and New York: Basil Blackwell, 1989) CRĂCIUN, Gheorghe (ed), Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice (Editura
Vlasie, 1994)
CRJTICAL INQUIRY, Spring 1986, voi. 12, no. 3 CULLER, Jonathan, On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism (Ithaca,
N.Y.: Corneli University Press, 1982)
DAVID-SAUVAGEOT, A , Le realisme et le naturalisme dans la litterature et dans l'art
(Paris: Calmann Levy, 1889) DĂLLENBACH, Lucien, Le recit speculairc. Contribution a l'etude de la mise en abyme.
These presentee a la Faculte des Lettres de l'Universite de Geneve, pour obtenir le
grade de docteur es lettres, par... (Paris: Editions du Seuil, 1977). DELEUZE, Gilles, Empirisme et subjectivite (Paris: PUF., 1953)
DELEUZE, Gilles, Difference et repetition (Paris: P.U.F., 1969) DELEUZE, Gilles et GUATTARY, Felix, Milles Plateaux (Paris: Minuit, 1980) DELEUZE, Gilles and GUATTARY, Felix, Anti-Oedipus, transl. R. Hurley. M. Seem and R
Lane (London: Athlone Press, 1984) DE MAN, Paul, Allegories of Reading. Figurai Language in Rousseau, Nietzsche, Rilkc and
Proust (New Haven and London: Yale University Press, 1979) DERRIDA, Jacques, Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs
(Evanston: Northwestern University Press, 1973) DERRIDA, Jacques, Glas (Paris: Galilee, 1974) DERRIDA, Jacques. Of Grammatology, transl. Gayatri Spivak (Baltimore: Johns Hopkins
University Press, 1976) DERRIDA, Jacques, Writing and Difference, transl. Alan Bass (Chicago, 111.: University of
Chicago Press, 1978) DERRIDA, Jacques, Positions, transl. Alan Bass (Chicago, 111.: University of Chicago Press,
1981) DERRIDA, Jacques, Disseminations. transl. Barbara Johnson (Chicago, 111.: University of
Chicago Press, 1981) DERRIDA, Jacques, Margins of Philosophy, transl. Alan Bass (Brighton: Harvester Press,
1982) DOCHERTY, Thomas. After Theory: Postmodernism/Postmarxism (London: Routledge,
1990) DOCHERTY, Thomas, Postmodernism. A Readcr, edited and introduced by... (New York:
Columbia University Press, 1993)
167
DOCTRINE DE SAINT-SIMON, **Exposition. Premiere annee.** 1828-1829. Troisieme ed.
(Paris: Au bureau de l'organisateur, MDCCCXXXI)

DOUCET, F., **L'Esthetique de Zoia et son appiication a la critique** (Paris: A. Nizet, 1923) DUCROT, Oswald and TODOROV, Tzvetan, **Encyclopedic Dictionary of the Sciences of**
Language. Transl. Catherine Porter (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979) DREYFUS, Hubert L. and RABINOW, Paul, **Michel Foucault: Beyond Structuralism and**
Hermeneutics (Chicago: University of Chicago Press, 1982) DUMITR1U, Anton. Istoria Logicii, ed. a Ii-a revăzută şi adăugită (Buc: Ed. Didactică şi
Pedagogică, 1975) DURÂND, Gilbert, **Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia**
generală. Trad. de Marcel Aderca. Prefaţă şi postfaţă de Radu Toma (Buc: Ed.
Univers, 1977)
ECO, Umberto, **Opera deschisă. Formă şi indeterminare în poeticile contemporane** Prefaţă
şi traducere de Cornel Mihai Ionescu (Buc: Editura pentru Literatură Universală, 1969) ECO, Umberto, Travels in Hyperreality, transl. W. Weaver (London: Pan, 1987) EDEL, Leon, **The Modern Psychological Novei.** Revised and enlarged, with a nevv introduction
by the author (Nevv York: The Universal Libraiy, Grosset & Dunlap, 1964) ELIADE, Mircea, **Comentarii la Legenda Meşterului Manole** (Buc: Ed. Publicom, 1943) ELIADE, Mircea, **Trăite d'histoire des religions** (Paris: Payot, 1968) ELIADE, Mircea, Aspecte **ale mitului.** în rom. de Paul Dinopol. Prefaţă de Vasile Nicolescu
(Buc: Ed. Univers, 1978) ELIADE, Mircea, **A History of Religious Ideas. Voi. 1: From the Stone Age to the Eleusinian**
Mysteries. Voi. 2: From Gautama Buddha to the Triumph of Christianity. Transl
by Willard R. Trask (Chicago and London; The University of Chicago Press, 1978,
1982) ELIADE, Mircea, **Drumul spre centru.** Antologie alcătuită de Gabriel Liiceanu şi Andrei Pleşu
(Buc: Ed. Univers, 1991) ELLIOT, Robert **C, The Literary Persona** (Chicago and London: The University of Chicago
Press, 1982)
ERL1CH, Victor, **Russian Formalism: History-Doctrine** (The Hague: Mouton, 1980) EYSTEINSSON, Astradur, **The Concept of Modernism** (Ithaca and London: Corneli
University Press, 1990)
FIEDLER, Leslie, **The Collected Essays of Leslie Fiedler,** voi. II (New York: Stein and Day,
1971) FOKKEMA, D., **Literary History, Modernism and Postmodernism** (Amsterdam: John
Benjamins, 1984) FOKKEMA, D. and BERTENS, H. (eds.), **Approaching Postmodernism** (Amsterdam: John
Benjamins, 1986) FOSTER, Hal (ed), **The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture** (Port Townsend,
Washington: Bay Press, 1983) FOUCAULT, Michel, **Les mots et Ies choses. Une archeologie des sciences humaines** (Paris:
Gallimard, N.R.F., 1966) FOUCAULT, Michel, **The Archaeology of Knowledge,** transl. A. M. Sheridian Smith (London:
Tavistock, 1972) FOUCAULT, **Michel, Madness and Civilization: A History oflnsanity in the Age of Reason,**
transl. Richard Howard (New York: Random House, 1973) FOUCAULT, Michel, **Discipline and Punish: the Birth of the Prison,** transl. Alan Sheridan
(New York: Pantheon Books, 1977)
FOUCAULT, Michel, **Power/Knowledge; Selected Interviews and Other Writings 1972-**
1977, ed. Colin Gordon (Brighton: Harvester Press. 1980) FOUCAULT, Michel, **The Foucault Reader,** ed. Paul Rabinow (Harmondsworth: Penguin
Books, 1986) FOUCAULT, Michel, **Istoria** sexualităţii, trad. de Beatrice Stanciu şi Alexandru Onete
(Timişoara: Editura de Vest, 1995)
FRANCE, A., **La Vie litteraire, I (Paris: Calmann Levi, 1899)** FRYE, Northrop, **Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology** (New-York-Burlingame:
Harcourt, Brace & World, 1963) FRYE, Northrop, **Anatomia criticii.** în rom. de Domnica Sterian şi Mihai Spăriosu. Prefaţa de
Vera Călin (Buc: Ed. Univers, 1972) FRYE, Northrop, **The Secular Scripture: A Study of the Structure of Românce** (Cambridge,
Mass. - London, Engl.: Harvard University Press, 1976)
GAGGI, Silvio, **Modern/Postmodern. A Study in Twentieth Century Arts and ideas**
(Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989) GARTON, Janet (ed.), **Facets of European Modernism. Essays in honour of James**
McFarlane presented to him on his 65th birthday, 12 December 1985 (Norwich,
Engl.: University of East Anglia, 1985) GARVIN, Harry, (ed.), **Romanticism, Modernism, Postmodernism** ("Bucknell Review 25") (Lewisburg, Pa: Bucknell University Press, 1980) GENETTE, Gerard, **Mimologiques.** Voyage **en Cratylie** (coli. "Poetique") (Paris: Editions du
Seuil, 1976) GENETTE, Gerard, **Palimpsestes: la litterature au second degre** (coli "Poetique") (Paris:
Editions du Seuil, 1982)
GIDE, Andre, **Dostoievski. Articles et causeries** (coli. "Idees") (Paris: Gallimard, N.R.F., 1964) GRAFF, Gerald, **Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society** (Chicago:
University of Chicago Press, 1979) GREENBLATT. Stephen J., **Shakespearen Negotiations: The Circuiation of Social Energy in Renaissance England** (Berkeley: University of California Press, 1988) GREENBLATT, Stephen J., **Learning to Curse. Essays in Early Modern Culture** (New York
and London: Routledge, 1990)
HABERMAS, Jilrgen, **The Philosophical Discourse of Modernity. Twelve Lectures,** transl. by
Frederick G. Lawrence (Cambridge, MA: The MIT Press, 1987) HARARI, Josue V. (ed.), **Textual Strategies. Perspectives in Poststructuralist Criticism.**
edited and with an Introduction by...(Ithaca, Nevv York: Corneli University Press, 1979) HARTMAN, Geoffrey, **Saving the Text: Literature/ Derrida/ Philosophy** (Baltimore: Johns
Hopkins University Press, 1981) HARVEY, David, **The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change** (Cambridge, MA & Oxford, U K: Blackwell, 1989) HASSAN, Ihab. **The Literature of Silence** (New York: Knopf, 1967) HASSAN, Ihab, **The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature,** 2nd
edn. (Madison: University of Wisconsin Press, 1982) HASSAN, Ihab, **The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture**
(Columbus: Ohio State University Press, 1987) HASSAN, Ihab and HASSAN, Sally (eds), **Innovation/Renovation: New Perspectives on the**
Humanities (Madison: University of Wisconsin Press, 1983) HĂULICĂ, Cristina, **Textul ca intertextualitate. Pornind de la Borges** (Buc: Ed. Eminescu,
1981)

HAZARD, Paul, Gândirea europeană în secolul al XVIII-lea. în rom. de Viorel Grecii (Buc
Ed. Univers, 1981) HAZARD, Paul, Criza conştiinţei europene 1680-1715. Trad. de Sanda Sora. Prefaţă de
Romul Munteanu (Buc: Ed. Univers, 1973) HEGEL, G. W. Fr,, Prelegeri de estetică, 2 voi. Trad. de D. D. Roşea (Buc.:Ed. Acad. R.S R
1966) HEGEL, G. W. Fr., Prelegeri de filosoîfe a istoriei, trad. de Petre Drăghici şi Radu Stoichiţa
(Buc: Ed. Acad. R.S.R., 1968) HEGEL, G. W. Fr., Prelegeri de filosofic a religiei. Trad. de D. D. Roşea (Buc: Ed. Acad
R.S.R., 1969) HEIDEGGER, Martin, L'Etre et le Temps, trad. de l'allemagne et annote par Rudolf Boehm et
Alphonse de Waelhens (Paris: Gallimard, 1964) HORKHEIMER, M. and ADORNO, T., The Dialectic of Enlightenment (New York: Seabury,
1972)
HOWE, Irving, Decline of the New (New York: Horizon, 1970) HUMPHREY, Robert, Stream of Consciousness in the Modern Novei (Berkeley and Los
Angeles: The University of California Press, 1955) HUTCHEON, Linda, Narcisistic Narrative: The Metafictional Paradox (Waterloo, Ontario:
Wilfrid Laurier University Press, 1980) HUTCHEON, Linda, A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms
(London and New York: Methuen, 1985) HUTCHEON, Linda, A Poetics of Postmodernism: History. Theory. Fiction (London: Routledge, 1988)
HUTCHEON, Linda, The Politics of Postmodernism (London: Routledge, 1989) HUYSSEN, Andreas, After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism
(Bloomington: Indiana University Press, 1986)
ISER, Wolfgang, The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response (Baltimore: Johns
Hopkins University Press, 1978) ISER, Wolfgang, The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from
Bunyan to Beckett (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974)
JAKOBSON, Roman, Questions de poetique, trad. Tzvetan Todorov et alii, volume publie sous
la direction de Tzvetan Todorov (Paris: Ed. du Seuil, 1973) JAMESON, Fredric, The Prison-House of Languagc. A Criticai Account of Structuralism
and Russian Formalism (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1972) JAMESON, Fredric, Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism (Durham:
Duke University Press, 1991) JENCKS, Charles, The Language of Postmodern Architecture (London: Academy Editions,
1977) JENCKS, Charles, Post-Modern Classicism: The New Synthesis (London: Academy Editions,
1980)
JENCKS, Charles, What is Postmodernism (London: Academy Editions, 1986) JENCKS, Charles, Postmodernism (London: Academy Editions, 1987) JURCZAK, Kazimierz, Ipostaze ale discursului narativ în romanul românesc contemporan
(deceniile opt-nouă). Teza de doctorat (Univ. din Cluj-Napoca, Fac. de Filologie, 1988)
(în mss.)
KELLNER, Douglas (ed), Postmodernism/ Jameson/ Critique (Washington, D. C. Maisonneuve Press, 1989)
KELLNER, Douglas, Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond
(Cambridge: Polity Press, 1989) KERMODE, Frank, The Sense of an Ending (London and New York: Oxford University Press,
1966)
KOFMAN, Sarah, Lecturc de Derrida (Paris: Editions Galilee, 1984) KR1STEVA, Julia, Semeiotike: Recherches pour une sdmanalyse
(Paris: Seuil, 1969) KRISTEVA, Julia, La ReVolution du langage poetique (Paris: Seuil, 1974)
LACAN, Jacques, Ecrits (coli. "Le champ freudien") (Paris: Editions du Seuil, 1966)
LACAN, Jacques, Le Seminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la
psychanalyse. Texte etabli par Jacques-Alain Miller (coli. "Le champ freudien") (Paris:
Editions du Seuil, 1973)
LACAN, Jacques, Ecrits. A Selection. Transl. Alan Sheridan (New York: Norton, 1977) LACLAU, Ernesto and MOUFFE, Chantal, Hegemony and Socialist Strategy: Toward a
Radical Democratic Politics (London: Verso Books, 1985) LEITCH, Vincent B., Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction (New York:
Columbia University Press, 1983) LENTR1CCHIA, Frank, After the New Criticism (Chicago, 111.: University of Chicago Press.
1980) LENTRICCHIA, Frank, Ariei and the Police. Michel Foucault, **William** James, Wallace
Stevens (Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1988) LEVI-STRAUSS, Claude, Tristes tropiques (Paris, Pion, 1955)
LEVI-STRAUSS, Claude, Anthropologie structurale (Paris: Pion, 1958) LEVI-STRAUSS, Claude, La Pensee sauvage (Paris: Pion, 1962)
LEVI-STRAUSS, Claude, Le Cru et le cuit (Paris: Pion, 1964) LEVI-STRAUSS, Claude, Du miel aux cendres (Paris: Pion, 1966) LEVI-STRAUSS, Claude, Refractions (New York: Oxford University Press, 1966) LODGE, David, The Modes of Modern Writing; Metaphor, Metonimy and the Typology of
Modern Literature (London: Edward Arnold, 1977) LOVFNESCU, Eugen, Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937 (Buc: Editura
Librăriei Socec & Co., 1937) LOVINESCU, Eugen, Istoria literaturii române contemporane, voi. 2 (Buc: Ed. Minerva,
1973) LUKACS, Georg, Teoria romanului. O încercare istorico-filosofică privitoare la formele
marii literaturi epice. în rom. de Viorica Nişcov. Prefaţă de N. Tertulian (Buc: Ed.
Univers, 1977) LUKACS, Georg, Romanul istoric, 2 voi. Trad., note şi indici de Ion Roman. Prefaţă şi tabel
cronologic de N. Tertulian (col. "Biblioteca pentru toţi") (Buc: Ed. Minerva, 1978) LYOTARD, Jean-Francois, Discours, figure (Paris:
Klincksieck, 1971) LYOTARD, Jean-Francois, L'Economie libidinale (Paris: Minuit, 1974) LYOTARD, Jean-Francois, The Postmodern Condition: A Report on Knowiedge, transl
Geoff Bennington and Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press,
1984) LYOTARD, Jean-Franţois, The Differend. Phrases in Dispute. Transl by Georges Van Den
Abbeele ("Theory and History of Literature. voi. 46") (Minneapolis: University of
Minnesota Press, 1988) LYOTARD, Jean-Franţois, The Postmodern Explained. Correspondence 1982-1985
Translation edited by Julian Pefanis and Morgan Thomas. Translations by Don Barry,
Bernadette Maher, Julian Pefanis, Virginia Spate and Morgan Thomas. Afterword by
Wlad Godzich (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1992)

MacDONELL, Diane, Theories of Discourse: An Introduction (Oxford: Blackwell, 1986)
MANDEL, Ernest, Late Capitalism (London: Verso, 1975)
MANN, Thomas, Pătimirile şi măreţia maeştrilor. Trad. din limba germană de Josefina şi
Camil Baltazar. Prefaţă de Valeriu Râpeanu (Buc: Ed. Muzicală, 1972) MANOLESCU, Nicolae, Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc, 3 voi. (col.
"Momente şi sinteze") (Buc: Ed. Minerva, 1980, 1981, 1983) MATEJKA, Ladislav and POMORSKA, Krystyna (eds.), Readings in Russian Poetics:
Formalist and Structuralist Views (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971) MAURIAC, Claude, L'Alitterature contemporaine (Paris: Albin Michel, 1958 et 1969) MAUR1AC, Claude, De la litterature a l'alitterature (Paris: Bernard Grasset, 1969) MEGIL, Allan, Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida
(Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1985) MELV1LLE, Stephen W., Pilosophy Beside Itself: On Deconstruction and Modernism
(Manchester: Manchester University Press, 1986) MORARU, Cristian, Poetica reflectării. încercare în arheologia mimezei (Buc: Ed. Univers,
1990) MORNET, Daniel. La Pensee francaise au XVIII-e siecle (Paris: Librairie Armând Colin.
1926) MUNTEANU, Romul. Noul roman francez. Preludii la o poetică a antiromanului (Buc : Ed
Univers, 1973)
NAISB1TT, John, Megatendinţe. Zece noi direcţii care ne transformă viaţa Cuvânt înainte,
trad. din limba engleză şi note de Constantin Coşman (Buc: Ed. Politică, 1989) NAISBITT, John şi ABURDENE, Patricia, Anul 2000 - Megatendinţe. Zece noi direcţii
pentru anii '90. Trad. de Carmen Ardelean (Buc: Ed. Humanitas, 1993) NEEDHAM, H. A., Le developpement de l'esthetique sociologique en France el en
Angleterre au XlX-e siecle (Paris: Librairie Ancienne Honore Champion, 1926) NEMOIANU, Virgil, Structuralismul. Cu o culegere de texte traduse de Gabriela Rădulescu şi
Virgil Nemoianu (Buc: Ed. pentru Literatură Universală, 1967) NIETZSCHE, Friedrich, Naşterea tragediei, trad. de Ion Dobrogeanu-Gherea şi Ion Herdan. în:
Victor Ernest Maşek (ed), De la Apollo la Faust. Dialog între civilizaţii, dialog între
generaţii. Antologie. Cuvânt înainte şi note introductive de...(Buc: Ed. Meridiane,
1978) NIETZSCHE, Friedrich, Aşa grăit-a Zarathustra. O carte pentru toţi şi nici unul.
Introducere, cronologie şi traducere de Ştefan Augustin Doinaş. Receptarea lui
Nietzsche în cultura germană, selecţie şi traducere de texte de Horia Stanca (Buc: Ed.
Humanitas, 1994) NIETZSCHE, Friedrich. Ştiinţa voioasă ("la gaya scienza"). Trad. de Liana Micescu. Trad.
versurilor de Simion Dănilă; Genealogia moralei. O scriere polemică (1887). Trad de
Liana Micescu. Trad. textelor din latină şi greacă de Traian Costa; Amurgul idolilor
sau Cum se filosofează cu ciocanul (1889) Traducere de Alexandru Al. Şahighian
(Buc: Editura Humanitas, 1994) NIETZSCHE, Friedrich, The **Will** to Power, transl. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale
(New York: Vintage Books, 1968) NIETZSCHE, Friedrich, Dincolo de bine şi de rău. Preludiu la o filosofic a viitorului. Trad.
din limba germană de Francisc Griinberg (col. "Paradigme") (Buc: Ed. Humanitas,
1991) NIETZSCHE, Friedrich, Ecce Homo. în rom. de Mircea Ivănescu (Cluj-Napoca: Editura Dacia.
1994) NORRIS, Christopher, Deconstruction: Theory and Practice (London and New York:
Methuen, 1982)

NORRIS, Christopher, The Contest of Faculties: Philosophy and Theory after Deconstruction (London and New York: Methuen, 1985)
ORTEGA Y GASSET, Jose, The Dehumanization of Art and Notes on the Novei Transl. by Helene Weyl (New York: Peter Smith, 1951)
PETRESCU, Camil, Teze şi antiteze (Buc: Editura "Cultura Naţională", 1936)
PETRESCU, Camil, Patul lui Procust, în Opere, III. Ed. îngrijită de Al Rosetti şi Liviu Călin.
Note şi variante de Liviu Călin (col. "Scriitori români") (Buc: Ed. Minerva, 1981) PETRESCU, Camil, Doctrina substanţei, 2 voi. Ed. îngrijită, note şi indice de nume de Florica
Ichim şi Vasile Dem. Zamfirescu. Studiu introductiv de Vasile Dem. Zamfirescu (Buc :
Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1988)
PETRESCU, Ioana Em., Configuraţii (Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1981) PETRESCU, Ioana Em., Modernism/ Postmodernism. O ipoteză, în Diana Adamek şi Ioana
Bot (editori), Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu (Cluj-Napoca: Editura Dacia,
1991) PETRESCU, Ioana Em., Conceptul de "text" în viziune deconstructivistă, în Diana Adamek
şi Ioana Bot (editori), lucr. cit. PETRESCU, Ioana Em., Filosofia poststructuralistă a lui Derrida şi soluţiile criticii
contemporane, în Diana Adamek şi Ioana Bot (editori), lucr. cit. PETRESCU, Ioana Em., De la citat la grefa textuală, în Diana Adamek şi Ioana Bot (editori),
lucr. cit. PETRESCU, Ioana Em., Ion Barbu şi poetica postmodernismului (Buc: Editura "Cartea
Românească", 1993)
PETRESCU, Liviu, Realitate şi romanesc (Editura Tineretului, 1969) PETRESCU, Liviu, Dostoievski, eseu (Cluj: Editura Dacia, 1971) PETRESCU, Liviu, Scriitori români şi străini (Cluj: Editura Dacia, 1973) PETRESCU, Liviu, Romanul condiţiei umane, studiu critic (Buc: Ed. Minerva, 1979) PETRESCU, Liviu, Vârstele romanului (Buc: Ed. Eminescu. 1992) POITOU, Eugene, Du roman et du theâtre contemporain et de lcur influcnce sur Ies moeurs,
deuxieme edition (Paris: Auguste Durând, 1858) POP, Mihai (ed), Ce este literatura? Şcoala formală rusă Antologie şi prefaţă de.Note bibliografice şi indici de Nicolae lliescu şi Nicolae Roşianu (Buc: Ed. Univers, 1983) PORTOGHES1, Paolo, Postmodern: The Architecture of the Postindustrial Society (New
York: Rizzoli, 1983) POULET, Georges (ed.), Les chemins actuels de la critique, ensemble dirige par...(Paris:
Union generale d'editions, 1968) PRIGOGINE, Ilya şi STENGERS, Isabelle, Noua alianţă. Metamorfoza ştiinţei Prefaţă: Ionel
I. Purica. în româneşte de: Cristina Boico şi Zoe Manolescu (Buc: Ed. Politică, 1984) PROUDHON, Pierre Joseph, Principiul artei şi destinaţia ei socială. Trad., studiu introductiv
şi note de Alexandru George (Buc:Ed. Meridiane, 1987) PROUST, Marcel, Contra lui Sainte-Beuve. Trad. de Valentin şi Liana Atanasiu. Prefaţă de
Marian Popa (Buc: Ed. Univers, 1976) PUTZ, Manfred, Fabula identităţii. Romanul american din anii şaizeci. Trad. şi prefaţă de

IrinaBurlui (Iaşi: Institutul european, 1995)
PUTZ, Manfred and FREESE, Peter (eds.), Postmodernism in American Literature (Darmstadt: Thesen Verlag, 1984)
QUINONES, Ricardo, Mapping Literary Modernism: Time and Development (Princeton, N.
J.: Princeton University Press, 1985) QU'EST-CE QUE LE STRUCTURALISME (Paris: Seuil, 1968)
173
REBREANU, Liviu, **Amalgam.** Ed. îngrijită, prefaţă, antologie şi note de Mircea Muthu (Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1976)
REISS, Timothy J., **The Discourse of Modernism** (Ithaca, New York: Corneli Universitv Press, 1982)
RICOEUR, Paul, **Time and Narrative,** 3 voi., Transl. by Kathleen McLaughlin and David
Pellauer (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984, 1985, 1988) RICARDOU, Jean, **Problemes du nouveau roman** (coli. "Tel Quel") (Paris: Seuil, 1967) RICARDOU, Jean, **Pour une theorie du nouveau roman** (coli. "Tel Quel") (Paris: Seuil, 1971)
RICARDOU, Jean, **Nouveaux problemes du roman** (coli. "Poetique") (Paris: Editions du **Seuil,** 1978)
ROBBE-GRILLET, Alain, Pour un nouveau roman (Paris: Les Editions du Minuit, 1963) ROMBERG, Bertil, Studios **in the Narrative Technique of the First-Person** Novei
(Stockholm, Goteborg, Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1962) RORTY, Richard. **Philosophy and the Mirror of Nature** (Princeton, N.J.: Princeton **University**
Press, 1979) ROSE, Margarct A , **Parody// Meta-Fiction: An Analysis of Parody** as **a Criticai Mirror to the Writing and Reception of Fiction** (London: Croom Helm, 1979) ROSE, Margaret A., **The Postmodern and the Postindustrial** (Cambridge: Cambridge
University Press, 1991)
ROŞCA, D. D., Existenţa tragică. Ed. definitivă (Buc: Ed. Ştiinţifică, 1968) RUSSELL, Charles, **Poets, Prophets and Revolutionairics: The literary avant-garde from Rimbaud through Postmodernism** (Oxford: Oxford University Press, 1985)
SABATIER, **Pierre, L'Esthetique des Goncourts** (Paris: Librairie Hachette, 1920) SARRAUTE, Nathalie, L'ere **du soupcon** (Paris: Ed. Gallimard, 1956) SARTRE,Jean-PauI,L'Etre **et le Neant.** Essai **d'ontologie phenomenologique** (coli.
"Bibliotheque des Idees") (Paris: Editions Gallimard, 1943) SARTRE, Jean-Paul, **L'Existentialisme est un** hunianismc (Paris: Pion, 1946)
SARTRE, Jean-Paul, **Questions de methode** (Paris: Gallimard, 1960) SARTRE, Jean-Paul, **Qu'est-ce que la litte'rature** (coli. "Idees") (Paris: Editions Gallimard,
1969)
SCHOLES, Robert, **Structuralism in Literaturc: An Introduction** (New Haven, Conn.: Yale
University Press, 1974) SCHOPENHAUER, A., Le **mondc** comme **volonte** et **comme** representation, 3 voi Trad. en
franţais par A. Burdeau (Paris: Librairie Felix Alean, fa.) SCHWARTZ, Sanford, **The Matrix of Modernism: Pound, Eliot and Early 2oth Century Thought** (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1985) SEILLERE, E., **De la deesse Nature,** a **la deesse Vie (Naturalisme et Vitalisme mystiques)**
(Paris: Librairie Felix Alean, 1931)
SILVERMAN, H. **J.** (ed), **Postmodernism: Philosophy and the Arts** (London: Routledge, 1990)
SIM1ON, Eugen, **întoarcerea autorului. Eseuri despre relaţia** creator-operă, 2 voi. (col
"Biblioteca pentru toţi") (Buc: Ed. Minerva, 1993) SNIADER LANSER, Susan, **The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction** (Princeton,
N.J.: Princeton University Press, 1981)
SONTAG, Susan, **Against Interpretation and Other** Essays (New York: Dell, 1967) SPENCER, Sharon, **Space, Time and Structure in the Modern Novei** (New York: New York
University Press, 1971)
SPENDER, Stephen, **The Struggle of the Modern** (Berkeiey: Univ. of California Press, 1963) SPIRIDON, Monica, **Despre "aparenţa" şi "realitatea" literaturii** (Buc: Ed. Univers, 1984)
174
.
SPIRIDON, Monica, **Melancolia descendenţei** (Buc: Cartea Românească, 1989)
STEINER, G., **Tolstoi ou** Dostoievski, trad. de l'anglais par Rose Celli (Paris: Editions du Seuil,
1963) SYPHER, Wyllie, **Loss of the Seif in Modern Literature and Art** (New York: Vintage Books,
1962)
TAINE, H., **Philosophie de l'art,** tome premier, vingtieme ed. (Paris: Librairie Hachette, fa.) TAYLOR, Brandon, **Modernism, Postmodernism, Realism** (Hampshire: Winchester School of
Art Press, 1988)
TEL QUEL, **Theorie d'ensemble** (Paris: Ed. du Seuil, 1968) THIHER, Allen, **Words in Reflection: Modern Language Theory and Postmodern Fiction**
(Chicago, 111.: University of Chicago Press, 1984)
THOM, R., **Structural Stability and Morphogenesis** (N. A. Benjamin, 1975) THURLEY, Geoffrey, **Counter-Modernism in Current Criticai Theory** (London: Macmillan.
1983) TODOROV, Tzvetan, **The** Poetics **of** Prose. Transl. by Richard Howard (Ithaca, N Y.: Corneli
University Press, 1977) TODOROV, Tzvetan, **Teorii ale simbolului.** Traducere: Mihai Murgu. Prefaţă: Măria Carpov
(Buc: Ed. Univers, 1983) TODOROV, Tzvetan, **Critique de la critique. Un roman d'apprentissage (coli.** "Poetique")
(Paris: Editions du Seuil, 1984) TODOROV, Tzvetan, (ed), **Theorie de la litterature. Textes des formalistes russes,** presentes
et traduits par...Preface de Roman Jakobson (Paris: Editions du Seuil, 1965) TOFFLER, Alvin, **Al Treilea Val.** Prefaţă: Ioniţă Olteanu. Trad. din limba engleză: Georgeta
Bolomey şi Dragan Stoianovici (col. "Idei contemporane") (Buc: Ed. Politică, 1983) TOMPKINS, Jane P. (ed), **Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism** (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1980) TRACHTENBERG, Stanley (ed), **The Postmodernist Moment: A Handbook** of **Contemporary Innovation in the Arts** (Westport and London: Greenwood Press,
1985)
ULMER, Gregory L., **Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys** (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985)
USPENSKI, Boris, **Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form.** Transl.

Valentin Zavarin and Susan Wittig (Berkeiey: University of California Press, 1973)
VALERY, Paul, **Introduction a la poetique** (Paris: Gallimard, 1938)
VAN T1EGHEM, Philippe, **Les grandes doctrines litteraires en France** (Paris: PUF, 1965)
VATTIMO, Gianni, **The End of Modernity** (Oxford and Baltimore: Polity and Johns Hopkins University Press, 1985) VEESER, H. **Aram** (ed.), **The New Historicism** (New York and London:Routledge, 1989)
WAGNER, Richard, **Muzica viitorului, în Un muzicant german la Paris.** Trad. de Bucur Stănescu şi Gemma Zinveliu (Buc. Ed. Muzicală, 1981) WALLIS, **B. (ed.), Art after Modernism: Rethinking Representation** (Boston, Ma: David Godine, 1984) WATT, **Jan, The Rise of the Novei. Studies in Defoe', Richardson and Fielding** (Barkeley: University **of** California Press, 1957) WAUGH, Patricia, **Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction** (London and New York: Methuen, 1984)

WEBBER, Joan, **The Eloquent "I": Style and Seif in the Seventeenth Ccntury** Prose (Madison: University of Wisconsin Press, 1968) WHITEHEAD, Alfred North, **Process and Reality.** Corrected edition. Edited by David Ray Griffin and Donald W. Sherburne (New York and London: The Free Press, 1978) WILDE, Alan, **Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination** (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981) WILSON, Edmund, **Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature** of 1870-1930 (New York: Norton, 1984) WOOLF, Virginia, **Eseuri.** în rom. de Petru Creţia. Prefaţă de Mihai Miroiu (Buc: Ed. Univers, 1972) YOUNG, Robert (ed), **Untying the Text: A Post-Structuralist Reader** (Boston, Mass., London and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981)
ZERAFFA, Michel, **Personne et personnage. Le romancsque des annees 1920 aux annees 1950** (Paris: Editions KJincksieck, 1971) ZOLA, Emile, **Le roman experimental,** deuxieme edition (Paris: G. Charpentier, 1880)

LIVIU PETRESCU

n. 17 decembrie 1941,
la Râmnicu-Sărat.
Profesor de Literatură comparată
şi Literatură română
la Facultatea de Litere
a Universităţii din Cluj-Napoca.
CĂRŢI PUBLICATE:

- **Realitate şi romănesc,** *Editura Tineretului, 1969; (Premiul Asociaţiei Scriitorilor din Cluj);*
- **Dostoievski,** *Editura Dacia, 1971;*
- **Scriitori români şi străini,** *Editura Dacia, 1973;*
- **Romanul condiţiei umane,** *Editura Minerva, 1979;*
- **Vârstele romanului,** *Editura Eminescu, 1992; (Premiul Filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor; Premiul pentru critică al Uniunii Scriitorilor, Premiul "Titu Maiorescu" al Academiei Române);*
- **Poetica postmodernismului,** *ed. I, Editura Paralela 45, 1996; (Premiul revistei "Cuvântul", Premiul revistei "Tomis" şi al Asociaţiei Scriitorilor Dobrogea, Premiul Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova);*
- **Studii transilvane,** *Editura Viitorul Românesc, 1997.*

Editura PARALELA *45*
Fraţii Goleşti 29, Piteşti, 0300
Tel/fax: 048/64.58.46
I.S.B.N.: 973-9291-82-1
Lei 17000